



Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

14 | 2001

Le geste musical

« Et la voix s'est faite chair... ». Naissance, essence, sens du geste vocal

Claire Gillie-Guilbert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/71>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 3-38

ISBN : 2-8257-07-61-9

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Claire Gillie-Guilbert, « « Et la voix s'est faite chair... ». Naissance, essence, sens du geste vocal », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 10 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/71>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

« Et la voix s'est faite chair... ». Naissance, essence, sens du geste vocal

Claire Gillie-Guilbert

- 1 Instrument de musique enfoui dans des lieux du corps inaccessibles à l'œil nu, la voix jaillit des méandres du « corps biologique¹ » pour s'insinuer en d'autres lieux intimes de l'auditeur. Qu'elle se fasse parole, cri, sanglot ou chant, elle engage les couples musiquants-musiqués² dans un corps à corps ; le geste vocal est à la voix ce qu'est le geste amoureux à l'amour. Offrande lyrique, la voix se donne dans un geste qui peut faire dire à l'autre : « ton geste me touche ; ta voix est si touchante ! ».
- 2 Le langage regorge d'autres expressions populaires qui prouvent cette incarnation de la voix qui a besoin du geste, du mouvement du corps pour se propulser à la rencontre de l'autre dans un espace qu'elle cherche à occuper, à traverser : « poser, projeter sa voix, retenir, pousser, tenir un son, etc. ». Ne dit-on pas que l'on « joint le geste à la parole » pour souligner combien le corps ne peut demeurer étranger au geste vocal ? On va de même ponctuer son discours d'un geste précis, révélateur, comme si l'expression de ce geste dans l'espace était capable de laisser des traces visuelles de ces messages sonores qui n'ont fait que passer.
- 3 Sa corporéité n'est pas sans poser les problèmes de la jouissance provoquée par la voix, aussi bien chez celui qui l'émet que chez celui qui la reçoit. Elle éveille dans le corps des sensations assez fortes pour déclencher des polémiques dans les différentes religions ; utilisée pour sublimer le verbe, elle ne peut faire l'ellipse de la chair.
- 4 La bouche, lieu ultime de la projection vocale, est le seul témoin mouvant de l'œuvre de chair que représente le geste vocal. Elle est très souvent mentionnée, comme si de son modelage, de sa plus ou moins grande ouverture, dépendait le flot de paroles porté par le flux vocal. Ce qui correspond à une réalité acoustique, bien connue des chanteurs, contraints à agrandir l'orifice buccal lorsqu'ils arrivent dans les *forte*, ou dans les aigus ; il s'agit pour eux de « vomir le son », « agrandir le moule », « bâiller », etc.
- 5 Toutes ces expressions traduisent bien l'importance du *corps*, corps propulseur et porte-voix de l'émission vocale, aussi bien que « corps-peau-de-tambour » qui va vibrer à la

réception de l'impact sonore de cette voix. Le geste vocal est aussi bien mouvement des organes de la phonation que mouvement d'accompagnement du corps. Mais le corps peut aussi revêtir une fonction hautement symbolique, comme lieu de gestation vocale ou d'enfouissement. Avec le geste vocal, il va s'agir d'amener au jour – au-delà d'une parole – une pensée. Cela implique de traduire avec le corps, d'extérioriser quelque chose qui est à l'intérieur. Parler de geste vocal, c'est envisager l'incorporation de la voix et son ex-corporation, c'est-à-dire sa projection vers autrui : il s'agit d'un « geste de » et d'un « geste vers ». De plus, la voix confère à tout homme un statut d'interprète : pour atteindre l'autre avec le verbe, il doit laisser parler son corps. Dans le geste vocal, outre qu'il utilise pour instrument sa propre voix incarnée en lui, il devient instrumentiste, capable d'une communication émotionnelle avec l'autre.

- 6 Communiquer, c'est utiliser un système de signes codés qui a son histoire propre selon les mœurs des civilisations où il s'est enraciné. Cela pose la difficile question de l'inné et de l'acquis de ce geste vocal, de sa filiation, de sa transmission, de son apprentissage.
- 7 Si la voix est reconnue dans le champ linguistique comme une strate signifiante du signifié, Fónagy (1983) a eu le premier le grand mérite de faire un pas décisif dans l'approche des sensations motrices des expressions émotives³.
- 8 Il s'attache à ce qui fait la particularité de chaque individu, ce timbre et ces courbures vocales que nous désignons quant à nous sous le terme « d'empreinte vocale », resituant la voix au carrefour d'autres champs conceptuels.
- 9 C'est cette démarche que nous tentons d'élargir et d'approfondir ici, en essayant dans une approche pluridisciplinaire d'interroger le geste vocal : comment et en quoi fait-il signe, comment et en quoi fait-il sens ?
- 10 Pour cela, nous le suivrons dans les lieux du corps, depuis sa naissance – gestation dans le chanteur ou l'orateur – jusqu'à son intrusion dans l'auditeur où il fait sens. Nous tenterons également de circonscrire ce qui en fait son essence. Mais auparavant, un détour par l'étymologie et les dictionnaires s'impose.

Geste et voix : détours par l'étymologie et les dictionnaires

- 11 « Geste » vient de *gestus*, *us*, qui désigne aussi bien l'attitude du corps (Cicéron : *De oratore*, 83), le mouvement du corps, que le geste (Cicéron : *De officiis*, I, 130). Cicéron, qui le premier a mentionné le *cantus obscurior* de la voix, l'utilise dans son souci d'améliorer tout ce qui contribue à rendre pertinente la rhétorique. Il condamne ainsi ceux qui ignorent l'art des gestes et mimiques de l'orateur – *nescire gestum* (*De oratore*, I, 12) – ou bien encore ceux qui font une faute de mimique – *in gestu peccare* (*ibid.*, 124). Ce *gestus* vient de *gero*, *gessi*, *gestum*, *ere* qui s'emploie aussi bien dans le sens de porter – porter sur soi, tenir, faire paraître (ex : tenir un rôle) – que dans le sens de porter une chose, s'en charger, accomplir, exécuter⁴. En latin, *res gestae* désigne l'histoire au sens « des choses qui ont eu lieu », c'est-à-dire la matière de l'*historia* (récit ou œuvre historique). Ces choses sont donc figées, immuables ; elles échappent au temps corrompateur et sont dignes d'être exposées ou racontées, à cause de leur caractère important, étonnant ou étrange.
- 12 On constate donc une curieuse oscillation entre un sens minorant et un sens majorant. Dans le sens minorant, on trouve en français l'expression « j'ai fait un geste » qui renvoie

à un acte de générosité discret et de faible ampleur⁵. Dans le sens majorant, la geste désigne un ensemble de poèmes épiques ou héroïques du moyen âge, qui racontait les hauts faits de personnages historiques ou légendaires.

- 13 Appliqué au phénomène vocal, le terme de « geste vocal » conserverait-il cette oscillation sémantique ? Entre le minimal, le minime, voire le dérisoire et le maximal, le suprême, voire le sacré (du raclement de gorge au chant des harmoniques) ? Entamer un geste vocal, faire un geste de la voix, est-ce en « passant à l'acte », « donner de la voix » au sens minorant, ou alors « se donner corps et âme » à travers l'acte vocal ?
- 14 Quant à la voix, l'étymologie l'associe curieusement à son apparition sous le mot *voiz* au XIIe siècle dans des manuscrits transcrivant la Chanson de Roland. Le « x » aurait été repris au latin *vox*, et on rencontre dès le XIIIe siècle l'adjectif « vocal » pour désigner ce qui est relatif aux voyelles⁶. Le terme latin *vocalis*, (doué de voix, qui donne de la voix, etc.) donnera naissance à l'adjectif « vocal », tandis que les termes « vocaliser, vocalisation, vocalise », apparaîtront respectivement en 1611, 1835 et 1836.
- 15 Les dictionnaires, quant à eux, fournissent une multitude de directions à la définition du mot voix. Nous retiendrons que parmi celles du Robert, il y est question de mise en vibration (« dans l'espèce humaine, sons produits par le larynx quand les cordes vocales entrent en vibration [sous l'effet d'une excitation nerveuse rythmique]⁷ »), et au sens figuré de sensation (ce que « l'être humain ressent en lui-même, qui l'avertit, l'inspire » dans la voix de la conscience) et d'expression (lavoix du peuple ; on donne sa voix à un candidat).
- 16 Le Larousse, outre qu'il précise l'analogie entre voix et parole qui remonte à 980 avec les mots latins *vox*, *vocis*, sépare voix parlée et voix chantée. Sa définition anatomo-physiologique n'est pas plus correcte que celle du Robert, mais inscrit l'acte vocal dans un processus d'interaction : « Ensemble de sons émis par l'être humain à l'aide des voies respiratoires dans l'intention de communiquer avec autrui ». Faisant l'amalgame entre voix et son, il confond malheureusement cause et conséquence : « phénomène entraînant la vibration des cordes vocales et faisant partie des voyelles ». Mais il n'oublie pas « la voix de la conscience » ni celle de l'inconscient, « émanant de ce qu'il y a de plus intime en l'homme ».
- 17 Les Anglais, sous le terme de *voice*, présentent des similitudes de conception du terme, et beaucoup d'expressions sont traduisibles littéralement d'une langue à l'autre. Mais remarquons que « rester sans voix » se traduit par « *to be/to remain speechless* », c'est-à-dire, sans discours ! Les Allemands quant à eux distinguent beaucoup plus nettement la voix (*die Stimme*⁸, nom féminin) – c'est à dire la capacité morphologique, physiologique et gestuelle à élaborer un geste vocal, ressentie par le locuteur – des sons de la voix (*der Laut*, masculin singulier, et *die Laute*⁹ au pluriel) qui représentent le résultat audible par le récepteur. Paul-Laurent Assoun (1995) a exploré avec pertinence les dimensions qu'offre cette approche de la voix et de ses dérivés dans son acception germanique. Il souligne le rapprochement assonantique entre *die Stimme* (la voix) et *die Stimmung* (l'humeur, la disposition d'esprit)¹⁰.

Essai de définition du geste vocal

Qu'est-ce alors que le geste vocal ?

- 18 Pour les spécialistes de la voix que sont les ORL et phoniâtres, la voix étant un instrument « à cordes et à vent, le seul de la création », selon l'expression du docteur Abitbol¹¹, elle nécessite un geste physiologique pour mettre en mouvement le système excitateur (l'air des poumons), le système vibreur (les cordes vocales, *vocal folds* pour les anglais) – replis faisant fonction de sphincter –, et le système résonateur constitué par le larynx, le pharynx, l'oro-pharynx, les cavités buccales et nasales¹². Considérer la conduite du geste vocal pour un phoniâtre, revient essentiellement à étudier le geste laryngé.
- 19 Le musicien, quant à lui, est souvent loin de connaître son instrument. Même un chanteur ne conduit son geste vocal qu'au prix de l'attention à ses sensations et de l'écoute qu'il sent défigurée de sa propre voix. L'apprentissage du geste vocal va se faire pour lui par mimétisme de la voix d'un professeur et par un jeu d'images mentales qui ne reposent que sur un minimum de réalités physiologiques : mais chacun recherche, à travers le geste, le « grain » de la voix que l'on retrouve aussi bien sous la plume des compositeurs (Schaeffer : 1966) et interprètes que sous celle de Roland Barthes (1981).
- 20 L'orthophoniste, dans la phase d'anamnèse, observe en fait l'accomplissement du geste vocal par la personne qui vient lui confier sa voix. Il va repérer : la source d'énergie utilisée, la qualité du mouvement vibratoire et les qualités de résonance, la posture de la colonne vertébrale, la statique des membres inférieurs, le tonus abdominal, les mécanismes de coordination respiratoire. Afin de juger de la qualité du mouvement vibratoire, il va lui falloir observer le son dans sa continuité depuis l'attaque plus ou moins dure, jusqu'à la terminaison du son, en passant par la tenue du son (présence d'un vibrato déviant vers un trémolo quand il s'agit de voix chantée), et voir si cette qualité est constante selon la hauteur utilisée, le type de respiration pratiqué et l'articulation. Quant à la qualité des résonateurs, elle se juge à la mobilité et au tonus du voile du palais, de même qu'à celle de la langue, de la mâchoire, des lèvres et des mimiques d'expression et des gestes parasites comme ceux des mains.
- 21 Le psychanalyste, quant à lui, tente d'entendre ce que dit la voix derrière les mots prononcés. La voix entre stimulation, simulation et parfois dissimulation semble s'inscrire dans une forme d'errance perpétuelle...
- 22 Alors où faut-il la situer ? Née d'un geste respiratoire et vocal, gérée ou débordée par les pensées et les affects, elle opère une constante transformation des modalités de vibration des cordes vocales au niveau des résonateurs mus par la gesticulation perlocutoire¹³ et illocutoire. Passée au filtre des articulateurs, elle se projette, s'éjecte par le lieu sensuel et symbolique de la bouche à destination du réceptacle d'une oreille consentante ou hostile. Est-elle donc ce produit sonore, cet « objet sonore » au sens que Pierre Schaeffer (1966) lui confère, ou laisse-t-elle deviner son interprète pétri de culture, de recherche de maîtrise esthétique de la forme de son discours verbal ou musical, avec ses pulsions, ses fantasmes et son imaginaire qui rencontrent les mêmes données chez l'auditeur ?

Le geste vocal est-il mouvement ?

- 23 Si l'expression « geste vocal » est maintenant devenue courante, pourquoi n'a-t-il jamais été assimilé à un « mouvement vocal » au même titre qu'un « mouvement d'humeur » ? Pourquoi le terme « geste » s'est-il imposé et non pas « mouvement » ? Est-ce par simple assimilation avec le geste instrumental ?
- 24 Pour Sarah Bernhardt (1993 : 76), le geste est différent du mouvement des membres, mais le geste, c'est l'ensemble de l'attitude du corps.
- 25 Le mouvement est de l'ordre du *comportement*¹⁴ ; il est observable, se réduit à l'observable. Il n'implique aucune subjectivité¹⁵. Le geste quant à lui est de l'ordre de la *conduite* ; même esquissé il est observable, mais cette condition qui lui est nécessaire n'est pas suffisante ; il lui faut une intention, même si dans le geste maladroit ou déplacé, le mouvement n'est pas adéquat à l'intention ou à la situation¹⁶.
- 26 Le mouvement peut être simple : le mouvement d'un segment de squelette peut être obtenu par la contraction d'un seul muscle. Tandis que la notion de geste inclut la notion de complexité ; soit parce que plusieurs muscles ou groupements musculaires concourent au résultat observable – et nous verrons que c'est le cas quant à l'élaboration du geste vocal sollicitant les différents étages du corps –, soit qu'un dosage précis des tensions musculaires nécessaires s'avère indispensable. Ce dosage est considéré comme indépendant du geste lui-même et mémorisable (c'est ce qu'expriment des termes comme « schèmes » ou « praxies »). Là encore, le geste vocal est concerné ; il ne peut être maîtrisé et rendu conforme à des critères culturels esthétiques sans un « dosage » des sollicitations corporelles certes, mais aussi des émotions qu'il véhicule ou engendre. La voix « crue » du premier cri, du bâillement non réprimé est un mouvement ; dès que l'éducation et la civilisation parviennent à la modeler selon leurs normes, elle devient un « geste » du domaine du « cuit¹⁷ ».
- 27 Je tente de choisir mes paroles en fonction de ce que j'ai à dire, suis-je capable de choisir ma voix, de la moduler au service du message que j'ai à délivrer ? Et puis-je adopter un comportement vocal cohérent, en concordance avec un geste vocal approprié, qui soit en harmonie avec la tonalité du message que je tente de délivrer et conforme aux normes de là où je suis ?
- 28 Poser ces questions, c'est émettre l'hypothèse que le geste vocal n'est pas un simple mouvement (associé à une émission vocale), mais qu'il est lui-même porteur d'une pensée, d'un sens relevant d'une sémantique. C'est aussi s'interroger sur les signes qu'il véhicule, leur signification, leur interprétation dans l'acte de communication qu'il représente ; c'est donc aborder la question de la sémiotique du geste vocal¹⁸. Mais auparavant, il convient de remonter à la genèse du geste vocal et de s'inviter à sa naissance.

Naissance du geste vocal

- 29 La littérature nous offre des descriptions étonnamment vibrantes de la voix – d'autant plus que les « mots manquent pour la dire » si ce n'est le vocabulaire médicalisé – comme en témoignent ces lignes du philosophe Michel Serres (1985 : 246) : « La voix porte et retentit au loin. Cymbale dans son thorax de résonance, elle monte comme une colonne

au-dessus de la gorge, cône tourbillonnant, devant, pointe plantée derrière la luette, trompette, clairon qui s'annonce et vole dans le volume tout autour et le rend unitaire sous l'emprise de sa force vibrante, donnant au corps une synthèse hâtive et large, globale et pressée, dominante ». On ne peut que constater la méconnaissance tant de l'anatomo-physiologie des organes de la phonation, que du fonctionnement du geste vocal, des différentes fonctions de la voix, et des risques de dysfonctionnement attachés à l'exercice de la voix à tous les échelons des corps de métier.

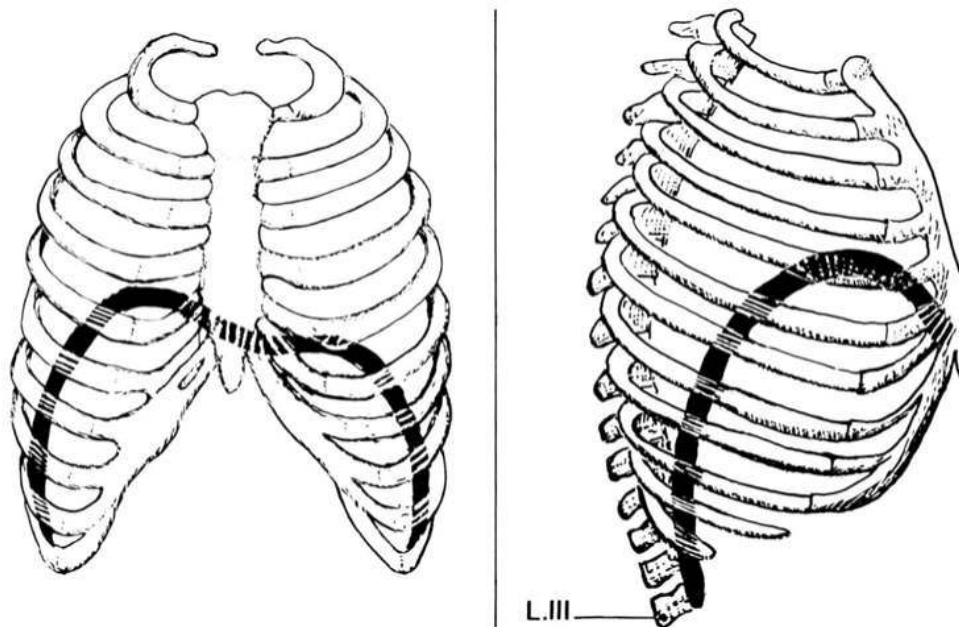
Les coulisses corporelles de la voix

- 30 On ne dira jamais assez combien le geste vocal implique tout le corps depuis la plante des pieds jusqu'à la racine des cheveux ; il se construit à partir de plusieurs éléments qui concourent à l'expulsion sonorisée de l'air. Chacune des parties du corps y contribue selon des modalités qui lui sont propres et qui entrent en résonance les unes avec les autres. Nous tenterons succinctement ci-dessous de suivre la voix dans les lieux cachés de sa gestation jusqu'à son éclosion.
- 31 La production vocale découle du fonctionnement de l'appareil respiratoire et de l'appareil digestif dont la destination première a été détournée. La voix est donc un phénomène qui engage les fonctions essentielles du corps pour traduire une fonction essentielle de l'homme. Elle est la sonorisation de l'expiration.
- 32 L'air projeté depuis la soufflerie sur les plis vocaux avec plus ou moins de force déclenche les vibrations. Le bruit brut produit passe par le larynx, puis dans le pharynx, la bouche et les cavités nasales et toute la masse osseuse, pour être modulé par la cavité buccale, la langue et les lèvres.
- 33 Afin de mieux appréhender cette machinerie complexe, on procédera par l'exploration systématique des différents « étages » qui permettent la conversion du souffle en voix : soufflerie, larynx et résonateurs.

La soufflerie : système excitateur, régulateur d'intensité

- 34 Le premier d'entre eux est la soufflerie ; alimentée par les poumons, c'est elle qui génère et régénère l'acte respiratoire, acte réflexe et inconscient qui peut être cependant contrôlé et régulé. Le diaphragme, plancher mobile la séparant des viscères, fait office de piston et joue un rôle capital dans le maintien de la « colonne d'air ».

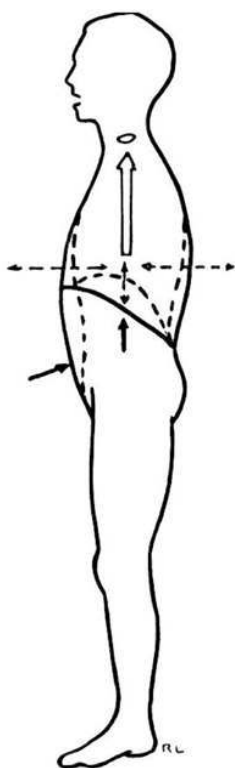
Fig. 1 : Vues antérieure et latérale du diaphragme (noter son attache sur la troisième lombaire)



(Le Huche et Allali 1991 : 72)

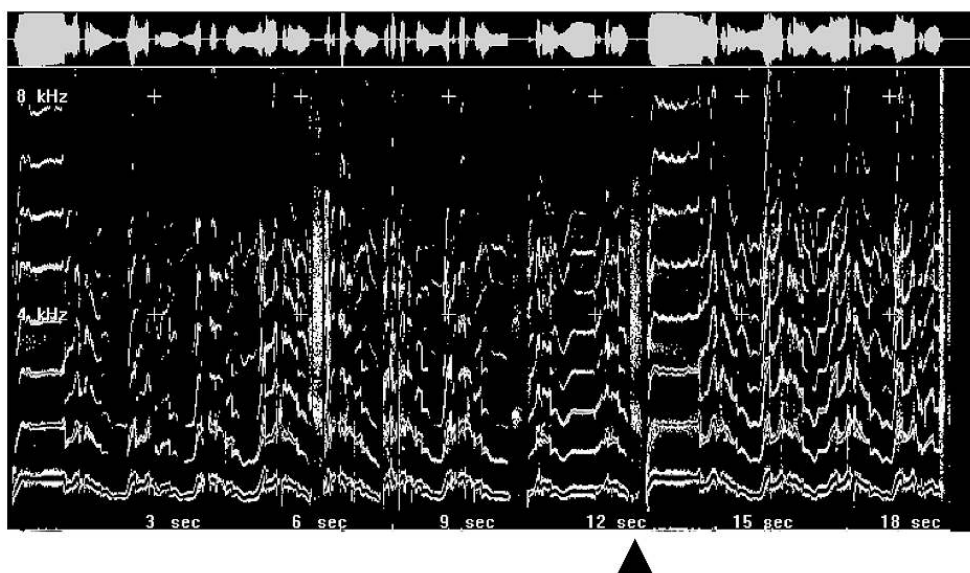
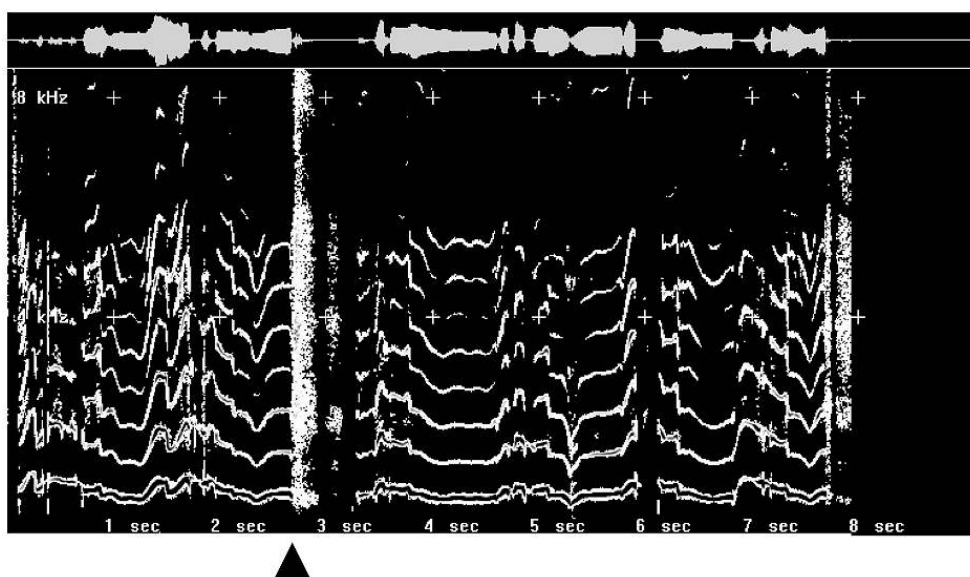
- 35 Les intercostaux internes sont expirateurs et abaissent l'arc costal tandis que les muscles intercostaux externes et moyens sont inspireurs et élèvent l'arc costal. Par leur contraction ou leur tonicité à l'état de repos, les muscles abdominaux mettent en tension la paroi abdominale s'opposant à l'activité expiratoire du diaphragme (ils sont agonistes) et réalisent une sorte de frein. C'est pourquoi le diaphragme peut maintenir une certaine contraction qui, ajoutée à celle des intercostaux externes, se traduit par le « maintien » des ouvertures aussi bien costales, que latérales, dorsales et sternales. Ce « maintien de la colonne d'air » est très important pour le chanteur comme pour l'instrumentiste à vent (Amy de la Bretèque 2000). Le diaphragme fait donc office de régulation aussi bien de la pression d'air sous-glottique que du débit de cette « colonne d'air ».
- 36 L'expiration correspond à un relâchement, cet acte étant, au départ, passif. Lorsqu'elle doit être entretenue, s'il faut garder une certaine pression, les muscles expirateurs se contractent. Dans les représentations populaires, on pense que la phase d'inspiration est une phase vitale de « stockage » de l'air, dont va dépendre la capacité à tenir plus ou moins longtemps un son, ou à tenir l'émission de phrases longues. Or, les professionnels du chant occidental recommandent de chanter en position (mentale) inspiratoire.
- 37 Vers le bas, la masse viscérale est maintenue par la ceinture pelvienne. Or selon les positions relatives de la sorte de coupe ouverte vers l'avant que constitue le pelvis par rapport à la masse viscérale, le maintien de cette dernière nécessite une plus ou moins grande tension des muscles abdominaux. C'est pourquoi la bascule du bassin vers l'avant favorise l'abaissement du diaphragme et donc l'élargissement de la cage thoracique vers l'arrière. Ce mouvement de rétro-action obtenu par un léger fléchissement du fémur, modifie l'équilibre du corps et suppose donc une adaptation de l'appui du pied. C'est bien en ce sens que nous disions que le geste vocal intéresse la plante du pied, et qu'on entend demander « l'ancrage au sol » lors des exercices de pose de voix.

Fig. 2 : Equilibre abdomino-diaphragmatique lors du « soutien » en phase expiratoire



(Heuillet-Martin 1997 : 118)

- 38 On comprend alors pourquoi chanter assis, accroupi, en tenant un instrument ou lors d'une danse ou d'un rite funéraire influe sur la qualité du timbre de la voix.
- 39 Mais il ne faut pas confondre le volume d'air disponible et la pression de celui-ci, et penser que l'accroissement de l'intensité de la voix dépend de la simple augmentation du volume d'air ; c'est de l'équilibre entre la pression sous-glottique et la pression sus-glottique de part et d'autre des cordes vocales que va dépendre la conduite sans effort du geste vocal. Il faut se souvenir que l'augmentation de la pression sous-glottique entraîne par réflexe une plus grande tension des cordes vocales ; c'est pourquoi en « haussant le ton », on prend une voix suraiguë si on agit sans contrôle de son geste vocal. Par contre, provoquer une surtension glottique en voulant avoisiner la voix de sifflet exige une dépense d'énergie qui se traduit par des difficultés à maintenir la phrase musicale dans un seul souffle. [figures 3a et 3b].

Fig.3a¹⁹Fig.3b²⁰

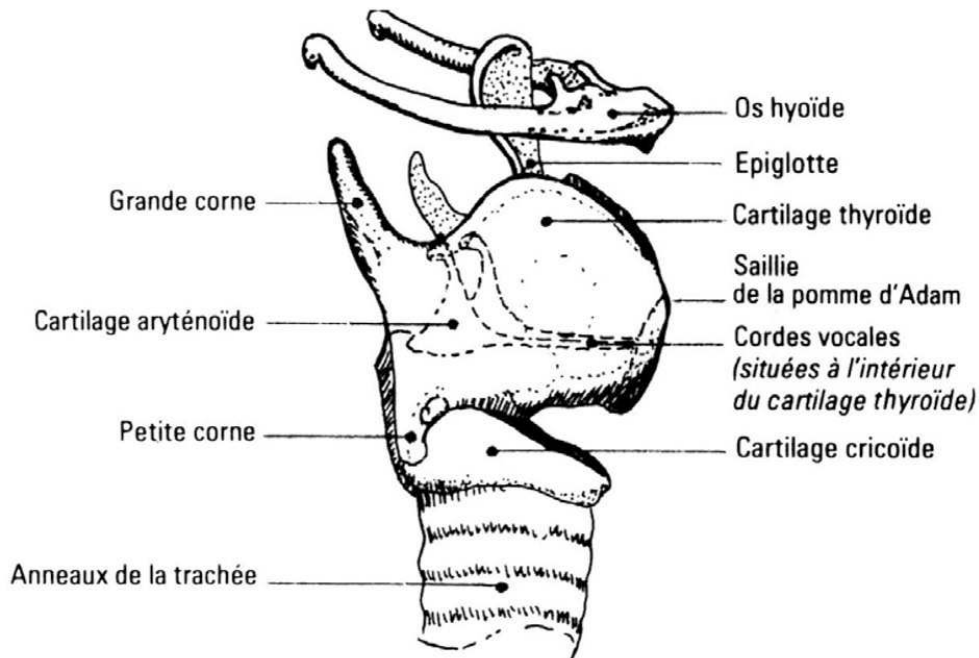
Reflora, une fillette de 12 ans dans une joute vocale qui exige une exécution très aiguë (attaque sur le sib 4) à une période délicate (il existe aussi une « mue » pour les filles qui peut leur faire perdre jusqu'à une tierce mineure d'aisance dans l'aigu) ; on remarque entre le début du chant (fig. 3a), et la toute fin (fig. 3b) une perte de souffle en fin de respiration (reprise de son au bout de 11 secondes fig. 3a, avant 3 secondes fig. 3b), avec évacuation sonore de l'air résiduel. D'autre part la fatigue vocale engendre ruptures de sons et coups de glotte (▲) plus prononcés dans la deuxième figure que dans la première.

Le larynx, système vibreur, générateur des hauteurs

- 40 Le second étage de la construction du geste vocal fait office de générateur de vibrations : c'est le larynx, cavité mobile à l'extrémité de la trachée où se trouvent les plis vocaux (ou cordes vocales). Sortes de bandes musculaires horizontales servant de sphincter et formant un « v » pointé en avant, elles s'articulent à l'arrière au niveau des cartilages

aryténoïdes et peuvent contribuer à les étirer. Séparées des plis vocaux par le ventricule de Morgagni, les bandes ventriculaires – quelques fois appelées fausses cordes vocales – sont des éléments importants. Cet ensemble est protégé lors de la déglutition par l'épiglotte, cartilage léger en forme de pétale qui oriente le bol alimentaire vers l'œsophage ; les artères et veines laryngées supérieures en assurent la vascularisation.

Fig. 4 : Les cartilages du larynx



(Barthélémy 1984 : 148)

- 41 Il est facile de constater que le larynx descend lors du bâillement ; or cette position est une position de détente du larynx qui va bien sûr agrandir le résonateur laryngé. C'est pourquoi cette position du bâillement est tant recherchée lorsqu'il s'agit d'émettre un son de portée vocale pertinente. Le larynx est mobile dans le cou ; la pratique du jodel s'accompagne d'un mouvement de montée et de descente du cartilage thyroïdien, visible à l'œil nu, lors du passage de la voix de tête à la voix de poitrine.

Fig. 5 a) Muscles intrinsèques du larynx

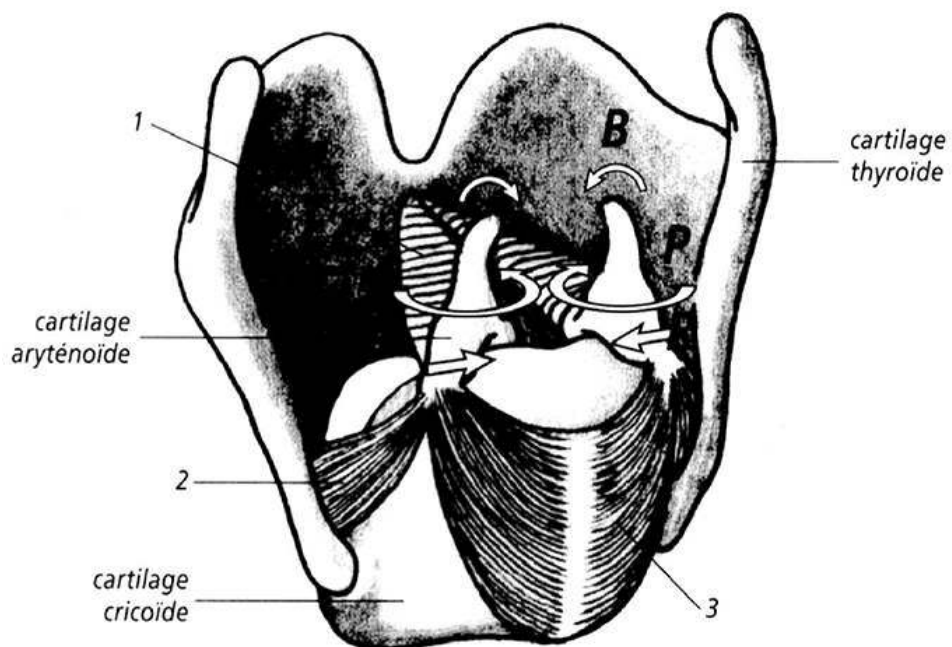


Fig. 5 b) Muscles extrinsèques du larynx.

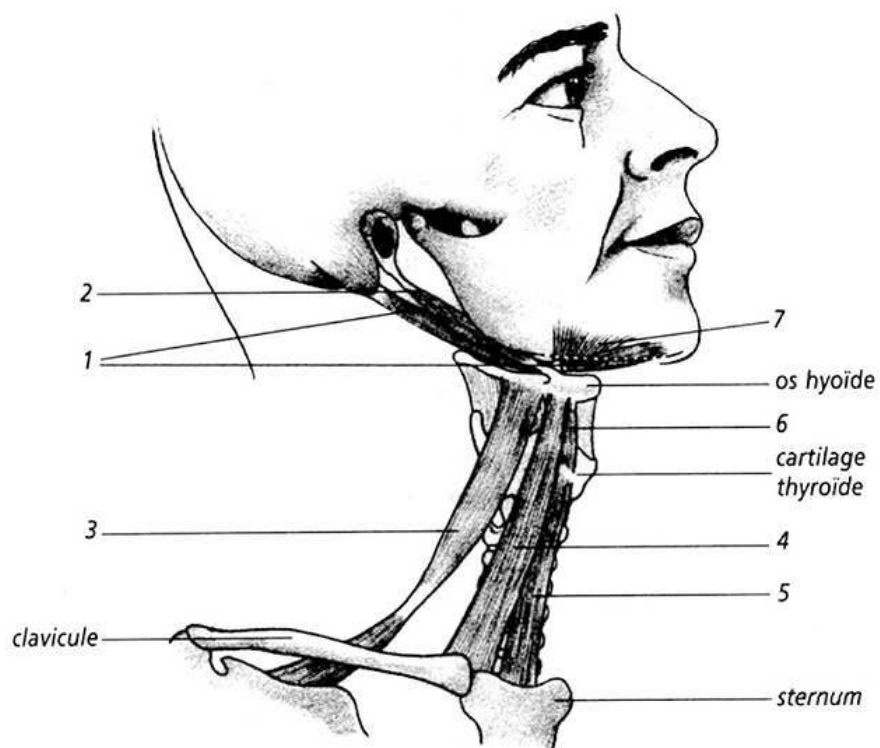
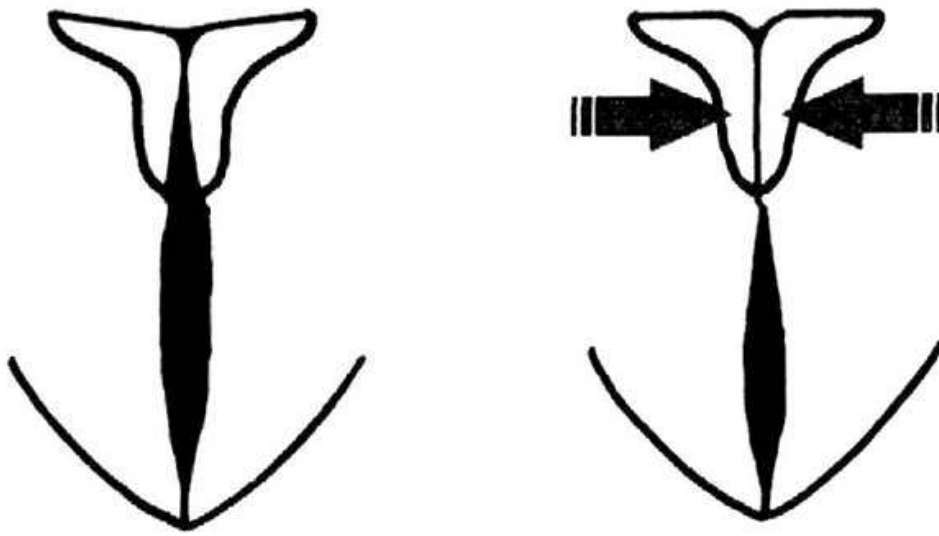


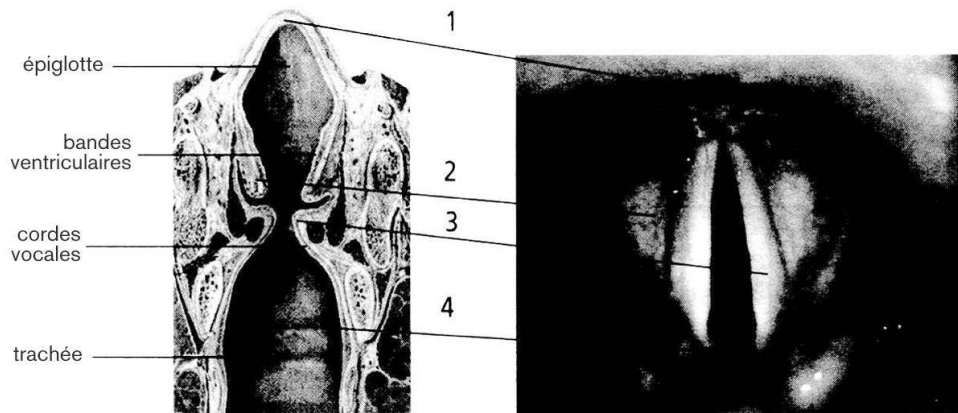
Fig. 6 : Effet « *damping* » qui correspond au raccourcissement de la portion vibrante de la corde vocale du fait d'une augmentation de la force de rapprochement des cartilages aryténoïdes (mécanisme qui permet sans changement de mécanisme vibratoire de gagner de la hauteur vers l'aigu de la voix)



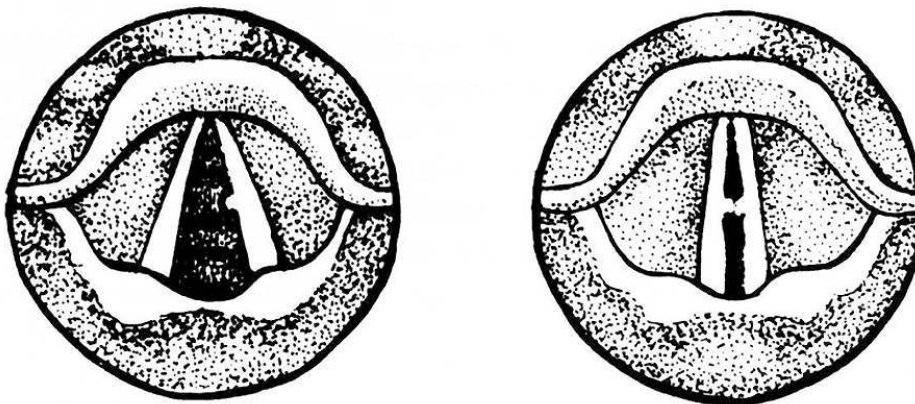
(Ormezzano 2000 : 94)

- 42 On distingue les muscles intrinsèques qui relient les cartilages entre eux des muscles extrinsèques qui relient le larynx aux structures environnantes et constituent les muscles suspenseurs du larynx, insérés sur l'os hyoïde²¹.
- 43 Le muscle thyro-aryténoïdien nous intéresse particulièrement parce que c'est lui qui va se contracter plus ou moins, selon que l'on est en registre de poitrine ou en registre de tête. Il se contracte de façon isométrique, c'est-à-dire sans changer de longueur. Le rapprochement des apophyses vocales, à savoir des muscles inter-aryténoïdiens, et qui concernent ces muscles, peut être comparé à l'effet « *damping* » qui caractérise pour un violoniste l'élévation de la hauteur du son lorsqu'il raccourcit avec son doigt la longueur de la corde vibrante. Cependant, des théories de la phonation ont pu démontrer que ce raccourcissement de la longueur vibrante n'est pas seul en cause dans le changement de la hauteur.
- 44 Les muscles qui permettent l'étirement des cordes vocales – et sont donc très importants pour atteindre des tessitures aiguës ou des registres de voix de tête – sont les muscles crico-thyroïdiens assurant la fonction d'articulation entre le cartilage cricoïde et le cartilage thyroïdien.

Fig. 7 : Coupe frontale et vue par vidéo-laryngoscopie de l'organisation interne du larynx



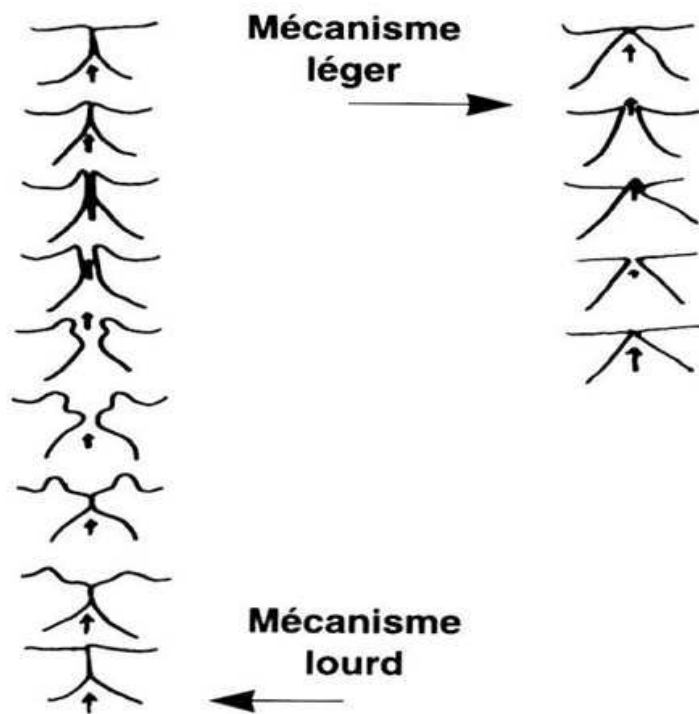
(Ormezzano 2000 : 90)

Fig. 8 : Nodule visible en position d'inspiration, et *kissing nodules* visibles en position de phonation

(Barthélémy 1984 : 67)

- 45 Les plis vocaux, anciennement dénommés cordes vocales, furent découverts par Antoine Ferrein²² qui les nommait plaisamment – comme pour complaire d'avance à la psychanalyse – « les lèvres de la glotte ». Ces plis vocaux sont mis en vibrations par la pression de l'air expiré. La vidéo-fibroscopie, méthode d'investigation moderne et non douloureuse qui consiste à descendre une micro-caméra depuis le conduit des narines jusqu'aux cordes vocales, révèle leur couleur naturelle : blanc nacré.
- 46 Le geste vocal laisse son empreinte sur les cordes vocales. C'est ainsi que l'on a pu mettre en évidence que les chanteurs de fado présentent des nodules sur leurs cordes vocales qui – en d'autres contextes – sont des signes révélateurs de « forçage vocal » !
- 47 Ces cordes vocales sont des muscles de 23 mm en moyenne de longueur chez l'homme et de 19 mm en moyenne chez la femme, de 2 mm d'épaisseur, recouverts de muqueuses, qui se contractent en fonction de la respiration, de la toux, du rire etc. L'espace formé entre les deux plis lorsqu'ils s'ouvrent pour l'inspiration s'appelle « glotte » ou « espace glottique ». Leur accollement se produit lors de l'expiration en commençant par la base des plis. Il sera plus épais pour les sons graves (vibrations moins rapides, mécanisme 1 ou mécanisme lourd), plus long et plus fin pour les notes aiguës (mécanisme 2 ou mécanisme léger).

Fig. 9 : Représentation frontale des deux mécanismes vibratoires



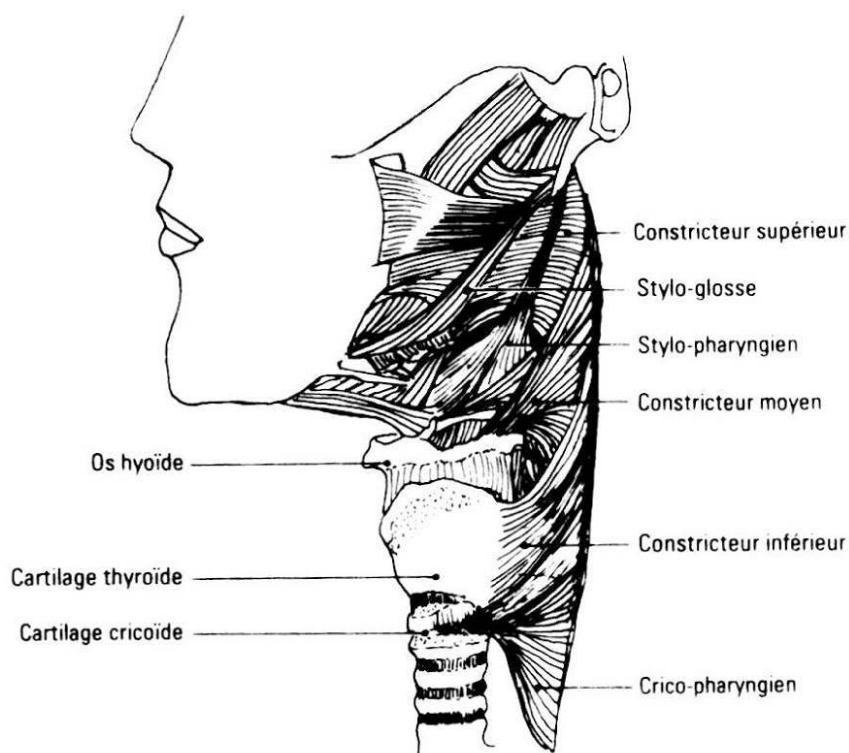
(Heuillet-Martin 1997 : 31)

- 48 Indépendamment de la phonation, on peut ressentir le travail de ces muscles lorsque l'on fait un effort à glotte fermée. Mais dans cet effort interviennent les « bandes ventriculaires » dites « fausses cordes vocales » qui n'ont pas la même structure que celle des cordes vocales, et servent en quelque sorte d'humidificateur interne, permettant ainsi de lubrifier les cordes vocales. Présentant un phénomène d'occlusion dans les voix considérées par le corps médical comme « pathologiques », elles sont utilisées à des fins esthétiques dans des techniques vocales qui intéressent l'ethnomusicologie (voix sardes, de Touva, etc.²³).

Les résonateurs : un système amplificateur influant le timbre

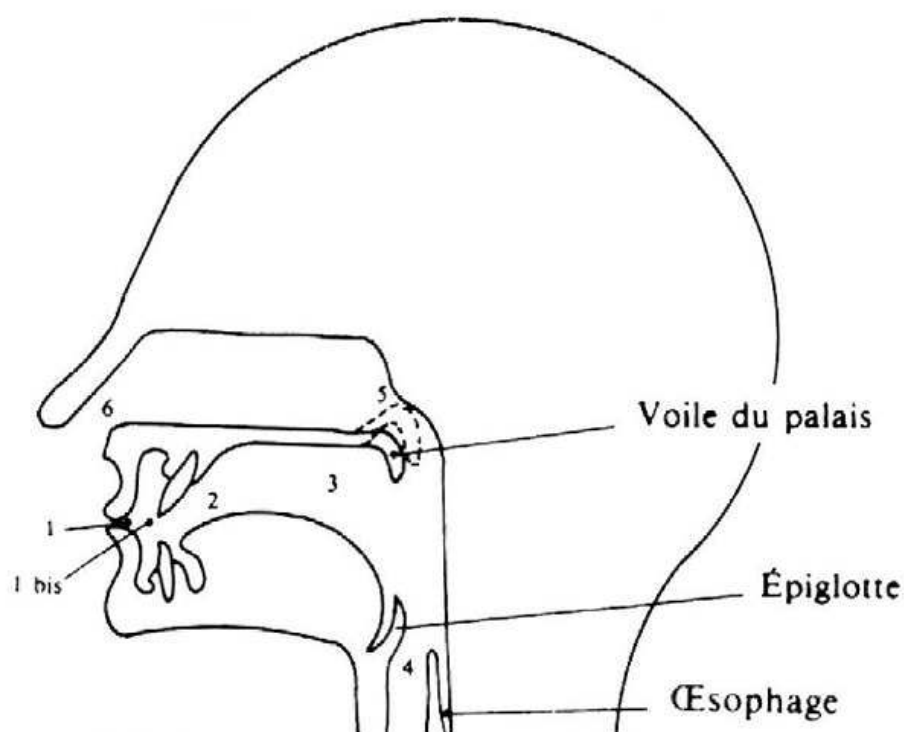
- 49 On nomme résonateurs les cavités traversées par le son laryngé avant d'arriver à l'air libre : le pharynx, la cavité buccale, les cavités crâniennes, la masse osseuse. La cage thoracique, la trachée et les sinus ne peuvent être classés dans cette catégorie ; des expériences effectuées avec du matériel sophistiqué le prouvent, contrairement à ce qu'enseignent encore certains professeurs de chant ou metteurs en scène (Grotowski 1996) quant au développement des capacités résonnantielles de ces zones. Ses parois sont, elles aussi, constituées de muscles qui peuvent soit contracter et raccourcir le pharynx en son diamètre, soit élever le larynx.

Fig. 10 : Vue latérale des muscles du pharynx



(Barthélémy 1984 : 121)

Fig. 11 : Les six robinets de la parole



(Le Huche 1991 : 40)

- 50 Le son, pour devenir intelligible, va se moduler en fonction de la base de la langue, du voile du palais, du plafond du pharynx, du bout de la langue, des gencives supérieures, des incisives supérieures, des deux lèvres ; entre eux, les volumes des résonateurs sont modulables.
- 51 Au cours de sa traversée vers les résonateurs, le son laryngé risque de trouver des obstacles ; c'est ce que François Le Huche (1991 : 40) appelle « les six robinets de la parole » ; pour le chant ils font office soit d'étranglement soit d'écuse.
- 52 C'est le cortex qui est responsable de la motricité aussi bien du pharynx que celle du larynx et de leur articulation ; rappelons que le nerf auditif permet de contrôler la phonation et la voix dans tous ses paramètres participant à la boucle audio-phonatoire²⁴.
- 53 Le geste vocal intervient quant à lui en interaction avec l'auditoire, l'espace et les conditions culturelles et sociales où la voix se propage ; il se régule selon ce que nous avons dénommé la « boucle socio-phonatoire ».

Les quatre mécanismes vocaux en jeu

- 54 Le vrai mécanisme de la voix est encore à l'étude ; plusieurs hypothèses s'affrontent. Il ne peut être question dans le cadre de cet article d'exposer toutes les théories en présence. Nous nous attarderons cependant ici sur la différence de terminologie qui oppose les médecins et les chanteurs à propos du mécanisme lourd dit mécanisme 1, correspondant au registre grave de poitrine pour le chanteur, et du mécanisme léger ou mécanisme 2, correspondant à l'émission de sons aigus. De l'usage et du « passage » entre ces mécanismes dépend par exemple la non-homogénéité de la voix – contrairement à l'homogénéité revendiquée par les professionnels de la voix en Occident – et qui est cependant une constante que l'on rencontre « ailleurs ». [figures 12a et 12b].

Fig. 12a²⁵

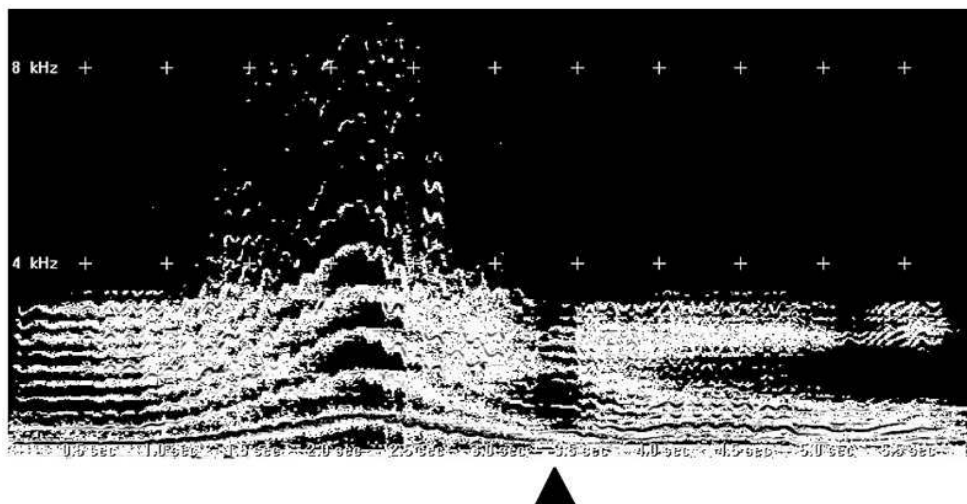


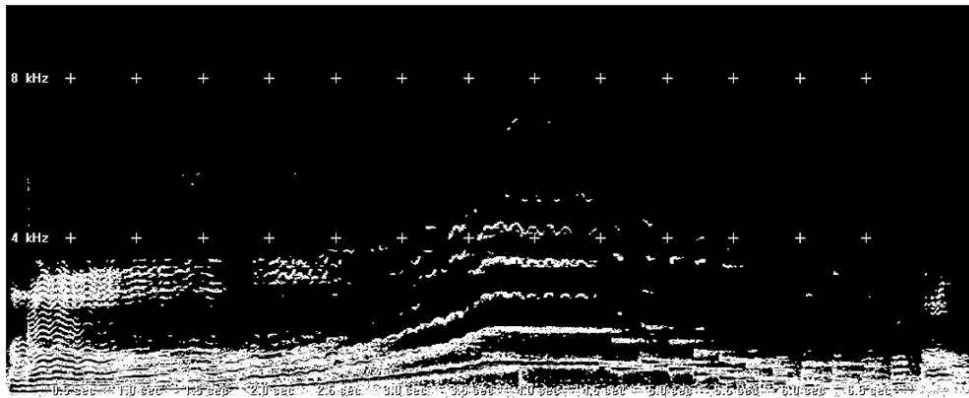
Fig. 12b²⁶

Fig. 12 : Un haute-contre (anonyme) exécutant une vocalise (la même dans les deux figures). Dans la fig. 12a, exécutée « à froid », il y a « erreur de passage » ; à l'endroit de la flèche, il y a « rupture de registre », et il passe de la voix de tête à la voix de poitrine. Dans la fig. 12b, après « échauffement vocal », la voix « allégée » de ses harmoniques dès l'attaque de la vocalise redescend dans le grave tout en maintenant le registre de tête.

- 55 La voix est révélatrice d'un label identitaire (comme chez les jodlers suisses et pygmées²⁷) ! Liée au geste corporel, à la langue, à la symbolique (au même titre que, par exemple, la raucité et la nasalité), elle participe en fait à ce que nous avons déjà appelé la boucle « socio-phonatoire ».
- 56 L'adoption de registres différents plus ou moins liés aux mécanismes différents est un marqueur social et symbolique puissant ; par exemple le théâtre chinois utilise la voix de fausset pour indiquer le pouvoir chez un homme, alors que la musique occidentale privilégie le registre de poitrine. Il existe deux autres mécanismes pour le chanteur : le mécanisme *fry* ou *strobass* dit encore mécanisme 0, et le mécanisme de sifflet ou mécanisme 3.
- 57 Lorsqu'il y a changement de mécanisme, la partie vibrante, la diminution de la masse vibrante, la diminution de la longueur vibrante (effet *damping*) sont des paramètres biologiquement interdépendants : il est extrêmement difficile d'avoir une variation isolée d'un des paramètres sans que les autres ne soient également modifiés. Pour faire monter la hauteur de la voix, aucun paramètre n'agit jamais seul ; dans le *fry* par exemple, les cordes vocales formant un bourrelet, restent essentiellement au contact l'une de l'autre pendant quasiment tout le cycle vibratoire, l'augmentation de la hauteur se faisant essentiellement par l'action de la pression sous-glottique.
- 58 Grâce à la vidéo-laryngoscopie, on peut observer le « geste du larynx » tout en écoutant ses incidences sur la qualité de la voix. Lorsque le larynx est en position basse, (détente des muscles supra-hyoïdiens), le point fixe du crico-thyroïdien étant son insertion inférieure, sa contraction, fait basculer en avant et en bas l'avant du cartilage thyroïde, étirant la corde vocale par l'avant. Simultanément, le faisceau oblique du crico-thyroïdien latéral bascule en avant le thyroïde. Quant au muscle thyro-hyoïdien, ayant comme point fixe l'os hyoïde s'il est en position basse (action des muscles sous-hyoïdiens), il accentue la bascule en avant du cartilage thyroïde. Lorsque le larynx est en position intermédiaire, l'étirement se fait à la fois par l'avant et par l'arrière des cordes vocales. En position haute, les crico-thyroïdiens se contractent de plus en plus, provoquant un étirement des

ligaments vocaux élastiques et donc des cordes vocales dont seuls les bords, accolés sur une petite surface, vont vibrer.

- 59 Le conduit vocal peut s'adapter, se modeler de façon très souple pour façonner le timbre ; une infime déformation de la cavité antérieure buccale suffit à produire une dizaine d'harmoniques différentes. On comprend donc sans mal l'existence de registres résonnants : on peut changer de registre résonnant et faire changer le timbre tout en maintenant constant le mécanisme laryngé. Les registres résonnants – ou acoustiques – sont déterminés par les résonateurs. Ils désignent l'ensemble des fréquences émises avec une résonance identique, registre de poitrine, de tête ou mixte. L'analyse du spectre vocal et sa comparaison à la courbe électroglottographique montrent que les modifications de registres et de mécanismes laryngés ne sont pas toujours simultanées.
- 60 Il convient de rappeler qu'il ne faut pas confondre résonateurs et résonances, et que l'usage des mécanismes fait appel – en fonction des tessitures et de la morphologie propre à chacun – aussi bien à des résonateurs différents qu'à des zones de résonance différenciables tant à l'oreille que par les sensations vibratoires du chanteur. Mais il faut préciser combien l'usage de l'un ou l'autre mécanisme, le jeu sur tel ou tel autre registre est un fait de culture lié aux habitus d'une population. Si l'on écoute les façons de « parler » d'hommes maghrébins ou juifs séfarades, on remarque des fins de phrase bifurquant en registre de tête voire de fausset²⁸ quand l'intensité et la fréquence fondamentale montent de concert dans une verve expressive et émotionnelle.
- 61 Pour pallier ces brusques sauts de registres, on trouve en Occident un usage quasi uniformisé de « la couverture » qui est bien une domestication du geste vocal « contre nature ». La couverture est une modification résonnante qui n'a rien à voir avec le larynx ; c'est une technique utilisée à partir du haut médium et qui produit un assombrissement du timbre (avec renforcement des harmoniques graves).
- 62 Elle concerne donc la morphologie que l'on impose au pharynx ; celui-ci se modifiant, agit sur l'impédance ramenée sur le larynx, et donc sur le timbre. Elle permet entre autres de conserver le timbre extra-vocal²⁹ lors des passages du grave à l'aigu.
- 63 Du mauvais usage de ces mécanismes et de la mauvaise gestion du geste vocal vont naître des pathologies qui se traduisent par des dysphonies, véritables « fantômes de l'Opéra » pour le chanteur professionnel ; ailleurs, échappant à une domestication artificielle du geste vocal, elles sont « détournées à des fins esthétiques » et entrent dans la panoplie des gestes expressifs ; nous en donnerons pour preuve l'usage de la raucité.

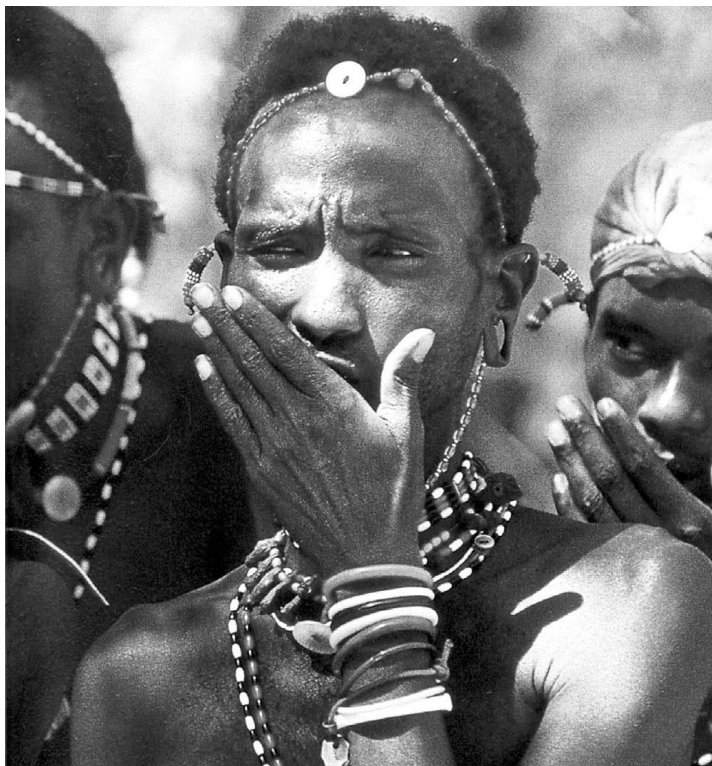
Lieux corporels du geste vocal en d'autres lieux

- 64 Dans certains pays, la voix est liée à la vie du corps ; c'est une voix festive, ou une voix qui rythme et dynamise le travail, une voix sans inhibition psychique et corporelle, une voix qui appartient au quotidien et sans clivage entre parole et chant. En d'autres parties du globe où elle est ressentie comme objet suspect de jouissance, on en vient par contre à cacher la bouche, lieu visible de sa naissance à l'air libre. Ailleurs, la main est un élément du geste vocal puisqu'elle modifie le son émis au-delà des résonateurs et de la clôture du corps.
- 65 En d'autres lieux encore, seule la métaphore peut décrire le geste vocal, comme en témoigne Germaine Dieterlen³⁰, qui a travaillé en tant qu'ethno-linguiste sur le langage des Dogon : « Pour eux, les viscères sont une forge qui fabrique la parole ; le cœur, c'est le

feu de la forge ; le foie la poterie qui contient de l'eau qui va être chauffée par le feu, qui va s'élever en vapeur d'eau ; les poumons, c'est le soufflet de la forge qui propulse cette vapeur d'eau sonore chargée de sens et de toutes sortes de qualités dans le corps humain vers le larynx. Et c'est à partir du larynx que fonctionne un métier à tisser, avec les cordes vocales, avec la luvette qui est la poulie du métier à tisser ; la langue qui bouge tout le temps et qui en est la navette ; les dents qui en sont le peigne. Cette vapeur sonore qui n'est pas encore articulée, qui est chargée de sens, se tisse dans la bouche comme une bande de coton ; elle prend couleur, forme, dessin et elle sort à travers les dents qui sont donc comme les peignes du métier à tisser, comme une bande qui est le discours et qui arrive dans un autre individu. Là, elle pénètre son oreille et se transforme en vapeur d'eau qui va irriguer son corps et provoquer toute sorte d'effets selon la nature même de la parole ».

- 66 Bien que la voix humaine apparaisse comme le produit sonore unique d'un organe vocal partout identique – fruit inéluctable d'une évolution phylogénétique – chaque culture l'adapte à sa langue et à ses coutumes. Elle lui fait ainsi subir un traitement technique particulier et l'exerce de diverses façons. Il en résulte un éventail d'éléments stylistiques et musicaux que l'on perçoit aisément dans la musique vocale, comme dans la langue.
- 67 Mais il faut noter également combien le corps, instrument de l'émission de cette voix et des émotions, est évoqué au-delà de la simple allusion à la bouche. On pourrait faire l'inventaire de tout ce que nous pourrions désigner comme ces lieux corporels de la voix et qui confèrent à la voix une corporéité pas toujours reconnue en certaines civilisations qui voient progressivement s'instituer un « adieu au corps » (Le Breton 1999).

Fig. 13 : Geste de la main qui vient battre contre l'ouverture de la bouche, observable en plusieurs régions de l'Afrique, comme ici chez les Samburu du Kenya



(Rault 2000 : 56-57)

La gorge : là où le geste vocal naît et s'étrangle

- 68 Après la bouche, c'est la gorge qui se trouve être le lieu le plus parlant de l'aspect kinesthésique de la voix.
- 69 Dans le registre des affects, quand l'émotion étrangle la voix, nous trouvons en langue française les expressions « avoir la gorge serrée », « avoir une boule dans la gorge », « un nœud à l'estomac », etc. La sensation d'étouffement semble circonscrire une zone plus externe en langue anglaise dans « *my troubles are like a millstone round my neck* », c'est-à-dire « mes soucis sont comme une meule tout autour de mon cou ». Par contre la gorge est bien le lieu où les mots peuvent s'étrangler : « *the words stuck in my throat* ».
- 70 Ankica Petrović (1991 : 112) s'est attachée à étudier ces aspects dans les Alpes dinariques en Yougoslavie centrale, habitées par des Serbes, des Croates, et des Musulmans ; on y rencontre plusieurs usages différents de la voix, dont certains hérités de la musique des anciens Balkans. Si le vibrato que l'on connaît dans les formes évoluées de notre bel canto fait certes partie de leurs pratiques, il « correspond chez eux à une technique très particulière qui est en fait obtenue par obturation glottale et qui provoque donc des vibrations supplémentaires des cordes vocales. Il s'agit non pas ici d'un vibrato naturel, mais d'un élément mélismatique stylisé et affiné qui entraîne généralement une ornementation complexe ». Or ces ornements si particulières, que l'on trouve dans d'autres régions du monde – citons entre autres le Vietnam et les chants tziganes – nécessitent un « coup de glotte » proscrit dans les techniques vocales occidentales. Dans les Alpes dinariques, elles sont désignées par le terme populaire, très évocateur, de *jecanje* (sangloter) ou *sjecanje* (trancher), et sont exécutées dans le registre aigu comme des harmoniques. On retrouve la même chose dans la musique iranienne, où le sanglot dit *ganga* hante les chants.

La voix au carrefour entre respiration et déglutition

- 71 La voix au carrefour entre respiration et déglutition emprunte les chemins de l'air et de la nourriture.
- 72 En ce qui concerne la respiration, on retrouve un peu partout ce mode de performance attachée à des notes très longues, ou des phrases dites dans un seul souffle, preuve d'une maîtrise du débit d'air sans laquelle cette forme d'apnée sonore serait mortelle. Nicole Revel (1993 : 115) précise que les montagnards – coutumiers de ce type d'émission vocale – la qualifient de *māligu*, ce qui signifie « capable de circonvolutions » et donc d'un souffle long.
- 73 Le nez, autre canal du souffle lorsque celui-ci n'est pas converti en voix, a aussi beaucoup d'importance comme par exemple en Afrique et au Vietnam³¹. Si la voix résonne de façon outrancière dans les cavités nasales, donnant un timbre « nasillard », l'écoute qui en est faite prête tout de suite à des interprétations qui varient selon les ethnies.
- 74 Chez les Bambara, les « rhinophones » (c'est-à-dire ceux qui parlent avec une voix très nasillarde) sont considérés comme des personnes à vie courte, et sont désignés par des termes vernaculaires que l'on pourrait traduire par des « dégoûtés de la vie ». On dit dans d'autres régions du monde, par exemple en Bulgarie que celui qui a un grand nez possède également un grand pénis³². En Afrique tout au moins, le nez, organe de la respiration mais aussi siège symbolique du souffle vital, est un substitut métaphorique du sexe

masculin ; il est chargé de valeurs positives. Mais comme tout équilibre vital, il est menacé ; sa fragilité est alors marquée par des formules propitiatoires qui, universellement d'ailleurs, saluent l'éternuement. Il faut retenir le souffle, l'empêcher d'être propulsé brutalement à l'extérieur. Car lorsqu'on éternue, on risque de faire sortir la vie de son nez. « A vos souhaits ! » devient « prends ton nez ! » (C'est-à-dire « retiens ta vie »). Rappelons aussi le *shômyô*, chant bouddhique japonais de méditation, où la voix est rétrécie artificiellement et le son très filé prend un aspect légèrement nasal.

- 75 Le fonctionnement normal de la respiration, le passage sans obstacle du souffle, favorise l'émission de la voix comme de la parole vivante. Et « si le souffle ne peut pas passer librement et que la voix se nasalise, elle devient 'pourrie' comme disent les Dogon, parce qu'on a l'impression qu'une partie des sons reste prise entre le nez et la gorge sans pouvoir s'échapper [...]. Or tout ce qui touche à la pourriture [...] évoque irrésistiblement la mort » (Calame-Griaule 1993 : 25). Et devenir 'pourri', c'est basculer du côté de la mort, et parler comme les morts » (Calame-Griaule 1993 : 32).
- 76 Quant à la déglutition, elle peut prêter à de jolies métaphores comme certaines que nous avons dans notre langue où l'on « boit » les paroles, où l'on ne « mâche pas ses mots », tandis que l'on « dévore » des livres. Dans de nombreuses langues africaines, en invoquant et en « empruntant » les voix des ancêtres, on « mange » les chants comme les contes. Les rites de passage de la vie à la mort mêlent en des alchimies complexes le manger, le boire, le vociférer (Césaire 1993 : 141). Pour le Japonais, seul mérite estime celui qui a atteint la maturité intérieure et parle de la voix d'en-bas, de la voix du ventre (*hara-goe*), à l'exclusion de la voix d'en-haut, la voix de tête, la voix décentrée de l'immature. En avalant le son, les bonzes le mettent en rapport avec le *hara* qui est le centre du corps ; la voix y prend sa source, elle est le fruit des entrailles.

Les « appuis » et les « soutiens »

- 77 Au-delà des réalités anatomo-physiologiques, les appuis que trouve la voix dans le corps sont ressentis à tel point qu'ils peuvent servir à désigner ou à classer des voix, comme au Japon où on trouve la voix stomacale, la voix intestinale, etc., pour ne citer que celles-là.
- 78 Plus délicat à nommer est l'appui pelvien qui est reconnu quelle que soit la technique envisagée. Outre mention de cette région pelvienne, Gilbert Rouget (1972) trouve même l'évocation de l'anus. En langue *gun*, c'est le même radical verbe *ji* qui sert à composer les verbes « engendrer » (qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme) et « chanter ». Les notes partant du nombril vers le bas et atteignant l'anus, puis tirées de nouveau, se meuvent rapidement comme un courant jusqu'à la gorge.
- 79 Signalons que la langue anglaise n'hésite pas à condamner un excès vocal par une expression des plus blessantes... et des plus parlantes ; tel homme énervé, sous le coup de la colère « *ejaculated with the sound of hysteria in his voice* », – littéralement « a éjaculé avec un son d'hystérie dans la voix », que l'on trouve pudiquement traduit par « s'est exclamé d'une voix émue, énervée ».
- 80 Dans les échantillons d'expressions et terminologies vernaculaires rencontrées, on trouve trois types de représentations qui ne lient pas la voix à la parole et confèrent au geste vocal une autre dimension : il s'agit du corps dont nous venons de parler, mais aussi de ce que nous pourrions appeler les « incarnations vocales », et enfin le tissage.

Le geste vocal : « Et incarnatus est »

- 81 Ce qui apparaît peut-être le plus au détour de ces expressions, c'est le pouvoir qui semble lui être conféré, au-delà d'un simple « reflet » d'une âme ou d'une personnalité : celui d'incarner la personne comme entité individuelle, et le personnage comme entité sociale. Plus qu'un symbole, un emblème, un accessoire, un révélateur, le geste vocal exprime notre réalité ou « l'apparence » qu'on se donne. Si notre civilisation a longuement philosophé³³ sur cette notion de l'illusion, reprise par les psychanalystes³⁴ et, plus tard, par les sociologues³⁵, cette capacité d'incarner différents personnages (qui est une activité à visée festive chez les imitateurs), est une réalité esthétique et rituelle très prisée dans d'autres cultures et qui peut même porter un nom spécifique. « Cette capacité d'incarner différents personnages par la voix est qualifiée de *mäsunsun* pour le barde » (Revel 1993 : 132).
- 82 Mais doit-on n'attribuer ces jeux et travestissements de voix qu'à des pratiques de civilisations de tradition orale et ne laisser cette interrogation majeure qu'à des anthropologues pour qui elle relève de l'activité de la mémoire collective et individuelle dans une société des littératures de la voix ?
- 83 Le corps, le souffle, le sexe, la mort sont donc des thèmes récurrents en plusieurs points du monde lorsqu'il s'agit de décrire la voix en des termes autres que ceux empruntés à la terminologie scientifique. Mais une autre conception, totalement étrangère à nos expressions francophones et à nos métaphores, est pourtant très présente dans d'autres régions du globe : le tissage.

Le geste vocal, un geste de tisserand

- 84 Geneviève Calame-Griaule (1993 : 24) aborde cette notion lorsqu'elle écrit que « Au niveau du larynx et des cordes vocales, la parole est 'tissée' et de vapeur d'eau sonore devient verbe organisé et discours ».
- 85 Ce tissage qui implique un jeu avec des fils à tirer plus ou moins est à rapprocher d'une des expressions des chœurs sardes (Lortat-Jacob 1998a, 1998b). Pour eux, « faire un chœur », c'est « *tirare una bogi* » ; or *bogi* en catalan se traduit par *voce* en italien. Ce qui revient à dire que « faire un chœur », c'est « tirer une voix ». On trouve bien la « tirade » au théâtre...
- 86 Curieusement, dans un court roman écrit sur la voix, Linda Lê utilise un verbe appartenant à un champ lexical proche, puisqu'il s'agit du verbe « tricoter » : « Elle s'éreinte à tricoter une petite romance *tire-larmes* »... (1998 : 24) et l'on reste songeur devant l'emploi du verbe « tirer » que nous connaissons bien dans l'expression « cela nous a tiré des larmes »...
- 87 Le geste vocal tisse donc un lien avec l'autre, créant des interférences avec les horizons d'attente des auditeurs, différents selon leur parcours individuel et social. On entrevoit alors que l'écoute est un troisième fil qui agrmente le tissage, et participe à la construction de la trame sociale, trame d'autant plus serrée que le corps – lieu de vibration aussi bien à l'émission qu'à la réception – participe. Alors que visuellement et tactilement une distance est mise entre les interlocuteurs, la voix issue du plus intime d'un corps rencontre l'autre en un point tout autant enfoui. Les corps alors ne font plus

frontière ; leur mise en « résonance » participe d'une sorte de transe (Rouget 1990) propre aux traditions orales.

- 88 Laissons Michel Serres (1985 : 125) « filer la métaphore » (!) jusqu'au bout : « Certaines musiques font lever la mélodie à même la matière sonore [...] comme le dessin de la tapisserie s'enfouit dans la chair textile. Tel fil ne se coud pas en surplus, le chant ne se pose pas, distinct, sur le coussin d'harmonie [...] mais le fil se confond avec le tissu [...] La musique tisse le transcendantal des communications ».

Filiation gestuo-vocale

- 89 Mais le geste vocal est-il un attribut individuel, le fruit d'un apprentissage personnel ou le résultat d'une construction sociale ? Se transmet-il par mimétisme familial ou par imitation groupale, au nom d'un sentiment d'appartenance à une tribu ? S'il y a certes un apprentissage des chants, du répertoire, y a-t-il apprentissage de la voix ? Le procédé de cantillation – identique à la scansion des comptines – est-il le propre de la voix de l'enfant – lié à ses compétences – ou est-il une méthode pédagogique de transmission ?
- 90 Poser ces questions, c'est aborder la question de la filiation du geste vocal qui se situe au cœur de la connaissance et constitue la mémoire d'un peuple. Mais de quelle mémoire s'agit-il ? Celle des voix de l'enfance, mémorisées auditivement, puis imitées et réimprimées jusque dans la morphologie même des organes phonatoires ? Ou bien mémoire corporelle du geste vocal, conservé avec le souvenir de l'efficacité de son action ; parce qu'à un moment de la vie, quelqu'un de l'entourage a répondu d'un sourire ou d'un geste positif à une intonation de la voix ?
- 91 Selon Leroi-Gourhan (1964), outil et oralité sont liés neurologiquement. De son côté Marcel Jousse (1974), au contact des sociétés dites « primitives », ou des enfants, disait que « langage » et « manuelage » sont liés anthropologiquement, montrant ainsi la filiation « geste corporel-langage oral »³⁶.
- 92 Il invente le concept de « mimisme », (besoin fondamental de rejouer les interactions des choses, spontanément, globalement), besoin implacable, symbolique (médiateur), facteur de mémoire et de créativité.
- 93 On se souviendra de ce que le corps et le regard participent aussi à cette communication et qu'il n'y a pire confusion pour un enfant, que lorsqu'un adulte ne « joint pas le geste à la parole », ou plutôt le « geste à la voix », et lie à un geste agressif une voix par exemple mielleuse. C'est ce qu'on appelle le « *double bind* »³⁷, qui appartient au registre de l'ambiguïté du signe et du sens.
- 94 Rousseau (1781 : 245) défend la thèse que ce sont les besoins qui « dictent les premiers gestes » et « les passions qui arrachent les premières voix ». Besoin vital de communiquer pour déclencher une réponse à son appel qui satisfasse son désir ? C'est dire que gestes et voix sont intimement mêlés dans un même élan ou instinct vital : l'enfant s'incorpore la parole de l'autre, dont il « boit » les sonorités verbales, comme il en boit le lait. Les berceuses sont ces moments où voix et corps s'accordent dans une même tendresse, à fleur de peau, soudés dans un même tempo ; leur souvenir, ne serait-ce que l'émergence d'une mélodie, peut recréer le réconfort du geste.
- 95 L'enfant a besoin de mettre en scène sa voix, à travers le geste vocal, quand les mots et la facilité d'élocution lui font encore défaut. Cela lui permet d'exister aux yeux de l'Autre, pour remplir un espace, pour combler un vide, une absence... ou pour appeler. L'adulte,

en retrouvant à travers le geste vocal les jeux vocaux renoue avec ce « stade vocal » (Delbe 1995) où la musique de la voix fait signe avant même le langage.

Le geste vocal comme marqueur d'une identité sociale

- 96 Il s'agit bien ici de prendre des distances avec la « voix révélatrice de la personnalité », le geste vocal traducteur d'une expression individuelle, pour se demander ce que la voix donne à entendre de l'appartenance d'un individu à une société ritualisée, et ce que la transmission orale dévoile d'enjeux interactionnels avec un auditoire soumis à ses habitudes culturelles d'écoute et de décodage de la musicalité des messages.
- 97 C'est dire que le geste vocal se présente également comme un marqueur d'une identité sociale, et que l'élaboration d'un geste vocal participe de la construction d'une identité sociale qui peut elle-même être marquée par des facteurs géographiques³⁸.
- 98 On remarquera par exemple que l'usage quotidien d'une voix sur de hauts plateaux balayés par les vents, n'est pas sans incidence sur la voix parlée quotidienne et que le geste vocal mémorisé resurgit au détour d'imitations de voix³⁹. Accéder à l'usage de cette voix, c'est revêtir l'identité culturelle de ses aînés, et prouver outre son identité culturelle, son appartenance au groupe.
- 99 Après avoir suivi la naissance du geste vocal, des premières questions se sont posées sur son identité. Elles nous invitent à envisager d'autres aspects de l'essence même de ce geste vocal.

Essence du geste vocal

- 100 Si la voix fait sens, fait signe, le geste vocal est le support charnel à l'expression et à la communication.

Le geste vocal, vecteur d'expression et communication

- 101 C'est probablement le concept de théâtralité qui thématise le mieux l'essence expressive du geste vocal ; il implique une réponse émotionnelle de celui auquel il se destine. Or cette mise en scène de la voix à travers le corps dans un espace, cette théâtralité hantent le chant.
- 102 Cela pose la question de l'interaction entre voix et écoute, le corps servant de médiateur et de propulseur. On connaît depuis longtemps le rôle du geste vocal dans l'accompagnement et surtout la coordination des gestes de travail, le plus souvent collectifs. L'origine du dactyle serait à chercher dans les cris des rameurs grecs correspondant au moment d'effort de lever et de propulsion aérienne de la rame ; de même les chants de moisson des Dorzé en Ethiopie sont scandés par un cri proche du râle lorsque les outils s'abattent sur la meule. Ce rôle fécondant de la voix dans les activités de travail, dans les dialogues rituels entre les Vivants et les Morts, entre les Hommes et les Animaux, les Invisibles ou les Dieux, se révèle à travers les réponses récurrentes dans le jeu de tous les possibles culturels d'Afrique, d'Asie, d'Europe, des Amériques, hier comme aujourd'hui.

- 103 Voix et gestes font partie des vecteurs interactifs de la communication. Même si l'un manque, l'autre peut venir compenser comme le prouvent les sourds-muets. L'actrice Emmanuelle Laborit, dans son récit autobiographique *Le cri de la mouette* (in Poizat 1996 : 223), raconte comment un jour elle fut bouleversée par la voix de Maria Callas que pourtant elle ne pouvait entendre : « Tout d'un coup, il y a une image en gros plan, et là je ressens vraiment sa voix. En la regardant avec intensité, je comprends la voix qu'elle doit avoir [...] je vois bien que la voix vient du fond, de loin, que cette femme chante avec son ventre, ses tripes [...] Maria Callas m'a touchée. C'est la seule fois de ma vie où j'ai ressenti, imaginé, une voix chantée ».
- 104 L'essence physique, vibratoire du geste vocal lui confère la possibilité d'établir une communication de type verbal en l'absence même d'audition. Ce phénomène a été mis à profit dès la fin du XVIII^e siècle dans la rééducation des enfants sourds-muets. Le maître oraliste qui travaille avec son élève engage une sorte de corps à corps avec lui ; « il tient la main de son élève contre sa propre gorge pour que le jeune sourd puisse sentir les vibrations du larynx de son maître quand celui-ci prononce un son ; en retour, l'élève porte la main à sa gorge pour comparer les vibrations de son larynx avec celles de son maître... » (Poizat 1996 : 236). Le geste vocal représente bien, là encore, ce qui part d'un corps pour toucher un autre corps.
- 105 Le geste vocal est aussi ce qui permet la communication des émotions. Une sémiologie précise existe déjà pour certaines émotions ; nous la devons aux travaux de Fónagy (1983) qui a étudié le lien entre les émotions exprimées et la déformation du geste articulatoire. Nous en préleverons ci-dessous quelques exemples :

- La colère se manifeste dans des contractions musculaires violentes sur tous les plans. Les mesures électro-myographiques des muscles expiratoires reflètent des contractions violentes. Les analyses et les enregistrements ciné-radiologiques – qui permettent de suivre les mouvements des organes articulatoires – montrent que l'hyperactivité des muscles laryngés participant à la production de la voix resserre les ventricules laryngés, ramasse les cordes vocales, rapproche les fausses cordes vocales, et rétrécit l'entrée de la glotte. Les piliers du pharynx, le voile du palais se contractent ; lèvres et langue se tendent, modifiant la superficie du contact des organes articulatoires. Selon que la colère est ouverte ou rentrée, la distance maxillaire varie de même que la position des lèvres par rapport aux incisives. Le trait dynamique le plus spectaculaire qui caractérise l'expression de toute émotion agressive est le caractère saccadé des mouvements de la langue.
- La tendresse se communique par des traits opposés. L'expiration faible et l'absence quasi totale d'hypertension produisent une voix pleine à la suite du contact « idéal » des cordes vocales. On retrouve la même détente aux autres niveaux : ventricule laryngé, piliers du pharynx, voile du palais (la fermeture des cavités nasales est souvent incomplète), langue et lèvres (plus rondes). Les mouvements sont déliés et non saccadés.

Ces gestes laryngés, comme la plupart des gestes articulatoires (à l'exception des mouvements labiaux), échappent à l'œil. Ils se repèrent cependant par leur incidence sur le timbre de la voix, car en effet, chaque modification expressive de l'articulation se reflète dans une modification correspondante du timbre de la voyelle ou de la consonne. Ce qui explique par exemple que des [□] tendent vers des [◐], en cas de colère, ou inversement en cas de tristesse⁴⁰.

- 106 Même si ce qui précède ne concerne que l'étage laryngé et n'affecte que les organes articulatoires, on comprend qu'on ait pu parler de schéma corporel vocal. La psychanalyse – qui s'est penchée sur « la position cruciale de la voix entre corps, pulsion,

jouissance du corps et langage » (Poizat 2000 : 98) – devrait permettre de développer des hypothèses quant à l'aspect cathartique et jouissif du geste vocal.

Le geste vocal : fait de nature ou fait de culture ?

- 107 La voix « se trouve décrite et située tantôt entre nature et culture, corps et langage, parole et musique, entre l'intimement personnel et le profondément social, symbole de la condition humaine et marque de l'identité individuelle, 'raisonnance' et 'résonance' » (Deniot 2000 :14). Où se situe alors le geste vocal ; du côté de l'instinct ou du côté d'une technicité obéissant à des normes ?
- 108 Des sociologues et anthropologues ont déjà démontré que les techniques du corps n'engagent jamais de l'anatomique ou du physiologique pur ; elles appartiennent au monde des symboles, révélant déjà nos « habitus », notre inscription au carrefour entre biologique et social. Ce que dit Bourdieu (1997 : 92-95) du langage s'applique totalement au geste vocal : « le langage domestiqué, censure devenue nature, [...] va de pair avec la domestication du corps qui exclut toute manifestation excessive des appétits ou des sentiments [...] et qui soumet le corps à toutes sortes de disciplines et de censures visant à le dénaturiser [...] c'est pour l'essentiel à travers des disciplines et des censures corporelles et linguistiques [...] que les groupes inculquent les vertus qui sont la forme transfigurée de leur nécessité [...] ». Les habitus du geste vocal sont liés aux habitus du corps, des positions⁴¹. En matière de corps et de ce qui en émane, cela donne une hexis (manière d'être particulière à quelqu'un dans une situation donnée), dont l'interprétation, parfois délicate car ethnocentriste, permet de décider de « l'ancrage culturel » de tel ou tel individu (Javeau 1998).
- 109 Denis Vasse (1974 : 21), en tant que psychanalyste, posera ensuite que sans la voix « ni le corps biologique ni le corps de la langue ne sauraient se donner à penser », et ceci malgré le paradoxe propre à cette voix qui n'appartient « en propre ni à l'un, ni à l'autre ».
- 110 « Tant qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point, dit Rousseau (1781), de vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections. »
- 111 Nous rejoignons ici notre question de départ : qu'est-ce qui fait sens, et qu'est-ce qui fait signe dans le geste vocal ?

Sens ou sémiologie du geste vocal

- 112 L'acte de parole maintient une double allégeance au corps et au code ; en est-il de même pour l'acte vocal ou le geste vocal ? Nous avons dit plus haut qu'en tant que conduite le geste vocal supposait un sens. Il relève donc d'une sémiologie ou d'une sémiotique particulière.

Pour une sémiotique du geste vocal

- 113 Une sémiologie du geste en général et du geste vocal en particulier supposerait de réunir un corpus de signes possibles relativement limités et susceptibles de s'organiser en système⁴². La chose peut être tentée. Pour le moment, il nous paraît plus prudent de parler d'une sémiotique du geste vocal.

114 En reprenant entre autres la classification des signes fondée sur la nature du lien qui unit le signe au sens, on se rend compte que chacune des catégories dessinées s'ouvre à une multitude de transpositions. Ces réflexions ont eu le mérite, dans le domaine pictural par exemple, de fonder l'analyse d'image comme discipline. Dans le domaine linguistique, six fonctions linguistiques ont été proposées en ces termes : fonction dénotative, fonction expressive, fonction conative, fonction phatique, fonction poétique et fonction métalinguistique (Castarède 1987 : 68). Il serait souhaitable qu'une réflexion de même type conduise à des résultats équivalents en ce qui concerne les fonctions du geste vocal dans sa dimension de communication. Citons quelques apports qui pourraient être significatifs pour l'aboutissement d'une telle démarche :

- la distinction entre les dimensions syntaxiques, sémantiques et pragmatiques du signe ; si les aspects sémantiques et pragmatiques du geste vocal sont souvent évidents, ne peut-on pas s'interroger sur une éventuelle syntaxe, hors du champ musical, lorsqu'il s'agit de chant à la frontière entre voix parlée et voix chantée ?
- la signification comme produit d'une interprétation dont les limites sont à trouver dans les expériences de vie de chacun (la culture au sens humaniste du terme en faisant partie). Or, s'il est une œuvre ouverte, c'est bien le geste vocal.
- l'aspect « plurivoque » des messages que les « spectacles » nous délivrent. Or le geste vocal, pour le spectateur-auditeur, est spectacle.
- la réflexion d'Edward T. Hall (1966), « inventeur » de la proxémique, pour qui l'espace interpersonnel est une dimension de la culture. Il intègre à la notion de culture des comportements-types qui sont autant de systèmes de communication primaire et qu'il décompose en dix catégories. Parmi ces dernières, nous retiendrons l'interaction, l'association, la territorialité, la temporalité, la connaissance, et le jeu, qui semblent particulièrement concerner le geste vocal.

La kinésique au service du geste vocal

115 La kinésique, étude de la dynamique du corps dans l'acte de communication, fournit aussi quelques concepts qui, *mutatis mutandis*, pourraient être pertinents dans une sémiotique du geste vocal. Plusieurs typologies ont été établies qui distinguent les cinq catégories suivantes :

- 116 *Les emblèmes* : actes non verbaux, étroitement codifiés, facilement interprétables verbalement. Les gestes sont utilisés quand l'échange verbal est empêché par le bruit, les distances ou autres circonstances particulières. Ils seraient au nombre de 150 à 200 dans chaque communauté socioculturelle. A noter qu'aucun de ces signes n'a de significations universelles⁴³ ; ils ne sont pas moins polysémiques que les mots de la langue et leur sens exact dépend d'un contexte situationnel. Les derniers siffleurs de La Gomera (archipel des Canaries) incarnent parfaitement cet aspect.
- 117 *Les illustratifs* : gestes d'accompagnement de la parole et en lien direct avec son sens. On y distingue les déictiques qui permettent de montrer le référent, les kinétophrases qui miment une action et les pictographes qui représentent des formes. Si leur caractéristique est d'être utilisés consciemment par le locuteur à des endroits précis, on peut penser qu'il en est de même pour le chanteur et qu'ils participent de l'essence même du geste vocal ; reste à décoder le sens donné et prêté.
- 118 *Les dimensions de l'affect* : constitués essentiellement de mimiques, ils expriment des affects primaires comme la surprise, la peur, le dégoût, la colère, la joie, la tristesse. Ils ont une

valeur plus expressive que les illustrateurs ou les emblèmes et, en tant que tels, peuvent être socialement réprimés ou tolérés. Intonations et accentuations en sont les équivalents vocaux ; or nous avons déjà mentionné les travaux de Fónagy pour prouver le lien étroit qu'ils établissent avec la phonétique articulatoire que nous considérons comme une composante du geste vocal.

- 119 *Les régulateurs* : ils maintiennent et régulent la parole et l'écoute lors des interactions. En ce qui concerne le geste vocal, certaines cultures ont poussé ces aspects jusqu'à la ritualisation ; que l'on songe au *qawwali* ou aux gestes accompagnant le chant des *râga* !
- 120 *Les adaptateurs* : ce sont des gestes le plus souvent inconscients que le locuteur effectue pendant qu'il parle ou lorsqu'il s'apprête à prendre la parole : raclements de gorge, redressement du buste, activités des mains. Traqués par les chanteurs lyriques et remplacés par un « échauffement » corporel et vocal pertinent, ils interviennent avant même la conduite du geste vocal ; de la plus ou moins bonne gestion de la statique va dépendre une plus ou moins bonne qualité de timbre. De même pour l'anticipation du geste vocal ; celui-ci doit être « préparé », surtout si on veut parvenir à cette fameuse couverture que nous avons évoquée plus haut.
- 121 Cette typologie suppose une réflexion sur le rôle de la gestualité dans la communication, et dans la qualité d'impact du geste vocal. Une amplitude du geste indissociable de l'intensité sonore donne des éléments de réponse ; il serait intéressant d'envisager la mise en concordance de tous les paramètres du son de la voix avec les gestes (internes comme extériorisés). Cela remettrait en cause bon nombre de master-class de chants où la qualité du timbre est demandée par imitation de la voix du professeur... sans tenir compte du geste corporel à adapter à la morphologie de chacun !
- 122 Dans les approches que nous venons d'évoquer, le geste vocal a été envisagé en tant que « geste de » et « geste vers ». On ne peut cependant faire l'ellipse de l'acte d'écouter. Et que recevoir un geste vocal, ne saurait être conçu comme un acte passif ou transparent.

Percevoir, recevoir, écouter un geste vocal

- 123 On se rappelle qu'Ulysse, il y a trois mille ans, s'est fait ligoter au mât de son navire pour résister aux réponses de son corps face au geste vocal des sirènes, afin de se contenter de l'entendre et non de l'écouter. Car l'écoute est activité et mobilisation du corps. Pour faire comprendre la distinction entre entendre et écouter, Pierre Schaeffer (1966) se plaisait à dire : « j'entends ce qui domine, j'écoute ce que je vise ».
- 124 « Entendre » vient du verbe latin *intendere* qui signifie « tendre vers », d'où « porter son attention vers » ; ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle qu'il tend à se substituer à « ouïr ». D'autre part dans beaucoup de langues, écouter veut dire aussi obéir. Mais, écouter c'est aussi ausculter – selon l'étymologie – et ausculter c'est entre autres détecter.
- 125 Quels visages sémantiques peut prendre cette détection volontaire tournée vers une identification, un diagnostic ? Ils apparaissent au détour de l'usage de verbes d'action qui donnent à « l'écoute active⁴⁴ » ses titres de noblesse, tels que : « dépister, repérer, sonder, localiser, déterminer, diagnostiquer, identifier, jauger, mesurer, rechercher, explorer, intercepter, procéder à une investigation, prospecter, etc. ». Etre à l'écoute, c'est être aux aguets ; c'est aussi attendre. Ce peut être aussi s'attendre à ce que...
- 126 L'accent a été mis sur les indicateurs éventuellement mesurables des éléments de la communication qui sont pris en compte lors d'une écoute attentive tels l'intonation, le

registre, l'insistance, et les psychologues et psychanalystes ont évoqué leurs aspects non maîtrisables. Car ces inflexions de la voix, portées par le geste vocal, nous émeuvent (du latin *movere* : mouvoir), nous affectent, nous ébranlent, nous remuent et nous font percevoir et ressentir du sens. Marie-France Castarède (1987 : 39) va jusqu'à évoquer cette écoute particulière qui relie l'analysant et l'analysé dans la cure analytique comme « une communication d'inconscient à inconscient, c'est-à-dire un corps à corps médiatisé par les voix... ». Tout se passe comme si au don de la voix, au geste vocal offert, devait s'offrir en retour le contre-don de l'écoute, une oreille ouverte.

Et quand l'écoute se fait interprétation ?

- 127 A la prévisibilité de l'écoute traitée sur le plan de la psychoacoustique par Emile Leipp (1967) répond le concept d'horizon d'attente envisagé sur le plan esthétique et social par Jauss (1978). Il est à noter que ce concept d'horizon d'attente élaboré par Jauss pourrait permettre de brosser le portrait-type de l'écouter, du récepteur en fonction des traditions orales certes, mais aussi morales, sociales, esthétiques qui marquent sa culture et qui déterminent la perception même de ce qu'il entend.
- 128 Chanter à plusieurs, joindre sa voix et faire se rejoindre les gestes vocaux, est sans doute une des formes d'interaction les plus développées. Polyphonie et polygestualité tissent leur trame d'où émerge le chœur. Et ce que dit Javeau (1998 : 12) de l'échange verbal s'applique parfaitement à cet échange d'émotions musicales que représente le chant collectif. « Dans chaque interaction, les individus usant de langage articulé, de gestes, de mimiques, de sons non articulés, de postures du corps poursuivent une finalité (qui peut être simplement que l'interaction ait lieu) ».
- 129 Dans cet autre corps à corps, se rejoue la tradition des choreutes qui « doivent sentir qu'ils appartiennent à un corps commun, à une voix commune qui a son centre de gravité dans le coryphée » (Lecoq 1987 : 112). La pratique du geste vocal et son enseignement prouvent qu'il ne peut y avoir « place de voix » sans place du geste et de l'individu dans un espace-temps d'ordre matériel, psychique et relationnel ; d'autant plus, quand il faut gérer à plusieurs l'espace géographique et acoustique. « Les événements spatiaux donnent à la communication son intonation et son accent, et dépassent parfois le discours. Le flux de paroles et le changement de distance entre deux individus en interaction participent du processus de communication » (Hall 1984 : 206). Nous ne développerons pas cet aspect qui a été déjà largement décrit et analysé⁴⁵ ; le geste de la main portée à l'oreille lors des productions en chœur, s'il a certes des vertus acoustiques, n'en demeure pas moins le témoignage de mieux s'entendre pour mieux s'accorder aux autres dans un espace-temps changeant.
- 130 Le rythme du geste vocal se traduit en élans/ retombées, arsis/thesis. Si plusieurs chanteurs font s'interférer leurs rythmes propres, alors le geste vocal collectif va amplifier l'émotion dans des jeux de tension/détente. Jacques Lecoq (1987) commençait pratiquement tous les échauffements des acteurs par des jeux de pousser/tirer dans l'espace ; quand les corps en avaient pris la mesure, alors, la voix pouvait s'autoriser à sortir à sa juste place et prendre possession de l'espace.

Fig. 14. Chanteur sarde de Castelsardo



(photo : Bernard Lortat-Jacob)

Conclusion : « Et l'écoute s'est faite chair... »

- ¹³¹ C'est encore auprès de Michel Serres (1985 : 149-150) que nous trouvons les mots qui expriment combien l'écoute elle aussi en appelle à la chair : « Nous entendons par la boîte crânienne, l'abdomen et le thorax. Nous entendons par les muscles, les nerfs et tendons. Notre corps-boîte tendu de cordes se voile d'un tympan global. Nous vivons [...] dans les ondes tout autant que dans les espaces, l'organisme s'érige, se creuse, spatial, large pli ou longue ganse, boîte semi-pleine, semi-vide qui leur fait écho. Plongés, noyés, engloutis, ballottés, perdus dans des répercussions et des retentissements infinis et par le corps les comprenant. [...] Je suis la maison du son, ouïe et voix tout entier, boîte noire et retentissement, enclume et marteau, grotte à échos, [...] point d'interrogation errant dans l'espace des messages doués ou privés de sens, [...] je ne suis que creux et note, je suis tout entier creux et note mêlés ».
- ¹³² Ainsi l'accordage sémantique et affectif se fait à travers la voix, mais aussi à travers le geste qui développe, enveloppe, caresse et berce, qui éveille et qui réveille. Cet accordage n'est jamais simple quand on sait de quelles apparences, ou de quelles distances, il peut se tisser ; ces cordes, souvent remplies de nœuds, et en tension, n'arrivent pas toujours à faire lien entre des « étoffes vocales » qui n'ont pas les mêmes textures, autrement dit les mêmes fonctions, selon les statuts et les rôles sociaux des individus qu'elles revêtent.
- ¹³³ Plus que de cordes il s'agit peut-être de fils, d'un tissage subtil qui relie la voix aux autres voix, et tissent ainsi la toile anthropologique de la relation à l'autre, à la communauté, et du sentiment d'appartenance à un groupe. Sous le tissu où chatoient les couleurs –

couleurs qui chantent, épaisseur du fil proche du velours qui se caresse – se montre l'envers de la toile pleine de nœuds. Nœuds tels que les conçoivent nos cultures occidentales – nœuds de la tension et nœuds de la complication, mais aussi nœuds des liens, nœuds des « dessous de la voix » qui nous font nous interroger toujours plus à fond sur ce qui se cache derrière ces apparences du geste vocal.

BIBLIOGRAPHIE

- AMY de la BRETEQUE Benoît, 2000, *A l'origine du son : le souffle*. Marseille : Solal.
- ASSOUN Paul-Laurent, 1995, *Leçons psychanalytiques sur Le regard et la voix*, tomes 1 et 2. Paris : Anthropos.
- BARTHELEMY Yva, 1984, *La voix libérée*. Paris : Laffont.
- BARTHES Roland, 1981, *Le grain de la voix : entretiens 1962-1980*. Paris : Seuil, Essais., 1985, *L'aventure Sémiologique*, Paris : Seuil.
- BERNHARDT Sarah, 1993, *L'art du théâtre, (la voix, le geste, la prononciation)*. Paris : L'Harmattan, coll. Les Introuvables.
- BOURDIEU Pierre, 1997, *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 1993, « La nasalité et la mort », in Nicole Revel & al. : *Pour une anthropologie des voix*. Paris, L'Harmattan : 23-33
- CASTARÈDE Marie-France, 1987, *La voix et ses sortilèges*. Paris : Les Belles Lettres.
- CÉSAIRE Ina, 1993, « La voix des bœufs ». *Pour une anthropologie des voix*. Paris : L'Harmattan : 173-195.
- DELBE Alain, 1995, *Le stade vocal*. Paris : L'Harmattan.
- FONAGY Ivan, 1983, *La Vive Voix (Essais de psycho-phonétique)*. Paris : Payot., 1993, « Les chances d'une caractérologie vocale », in Nicole Revel & al. : *Pour une anthropologie des voix*. Paris: L'Harmattan: 47-82.
- FUKS Leonardo, 1999, « Computed-aided analysis of extended vocal techniques for compositional applications ». *Proceedings of the XIX national Congress*. Brazilian Computing Society: 95-104.
- GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tomes 1 et 2. Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».
- GOFFMAN Erving, 1974, *Les Rites d'interaction*. Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».
- GOFFMAN Erving, 1981, *Façons de parler*. Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun ».
- GROTOWSKI Jerzy, 1996, *Vers un théâtre pauvre*. Paris: L'Age d'Homme.
- GUNDERMANN Horst, 1998, *Die Ausdruckswelt der Stimme (Stuttgarter Stimmtage)*. Heidelberg: Hühthig.
- HALL Edward T., 1966, *La dimension cachée*. Paris : Seuil (rééd. : 1978).

- HALL Edward T., 1984, *Le langage silencieux*. Paris : Seuil (rééd. : 1996).
- HEUILLET-MARTIN Geneviève & Hélène GARSON-BAVARD, 1996, *Une voix pour tous*. Tome 1 : la voix normale et comment l'optimiser. Cahors : Solal., 1997, *Une voix pour tous*. Tome 2 : la voix pathologique. Cahors : Solal.
- JAUSS Hans-Robert, 1978, *Pour une esthétique de la réception*. (trad. de l'allemand par Claude Maillard). Paris : Gallimard.
- JAVEAU Claude, 1998, *Prendre le futile au sérieux*. Lonrai : Le Cerf, coll. Humanité.
- JOUSSE Marcel, 1974, *L'Anthropologie du geste*. Paris : Gallimard.
- KAWADA Junzo, 1998, *La Voix : étude d'ethno-linguistique comparative* (trad. du japonais par S. Jeanne). Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- LÊ Linda, 1998, *Voix, une crise*. Paris : Christian Bourgois.
- LE BRETON David, 1999, *L'adieu au corps*. Paris : Métailié.
- LECOQ Jacques, 1987, *Le Théâtre du geste, Mimes et acteurs*. Paris : Bordas.
- LE HUCHE François & ALLALI André, 1991, *Anatomie et physiologie des organes de la voix*. Tomes 1, 2 et 3. Paris : Masson.
- LEIPP Emile, 1967, « Mécanique et acoustique de l'appareil phonatoire ». *Bulletin du Groupe d'acoustique musicale* (Paris) 32, décembre 1967.
- LEROI-GOURHAN André, 1963, *Le geste et la parole*. tome 1 : *Technique et langage*. Paris : Albin Michel.
- LEROI-GOURHAN André, 1964, *Le geste et la parole*. tome 2 : *Les mémoires et les rythmes*. Paris : Albin Michel.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1964, « Le cru et le cuit ». *Mythologiques*. Paris : Plon.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1998a, *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris : Editions du Cerf.
- LORTAT-JACOB Bernard, 1998b, « Prononcer en chantant », analyse musicale d'un texte parlé (Castelsardo, Sardaigne). *L'Homme* 146 : 87-112.
- ORMEZZANO Yves, 2000, *Le guide de la voix*. Paris : Odile Jacob.
- OTT Jacqueline et Bertrand, 1978, *La pédagogie de la voix et Les techniques européennes du chant*. Issy-les-Moulineaux : E.A.P., coll. Psychologie et Pédagogie de la musique.
- PAVIS Patrice, 1983, *Voix et images de la scène (Pour une sémiologie de la réception)*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille.
- PETROVIĆ Ankica, 1991, « Les techniques du chant villageois dans les Alpes dinariques (en Yougoslavie) ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4, « Voix » : 103-115.
- POIZAT Michel, 1984, *L'opéra ou le cri de l'ange, (essai sur la jouissance de l'amateur d'Opéra)*. Paris : Métailié.
- POIZAT Michel, 1991, *La voix du diable, (la jouissance lyrique sacrée)*. Paris : Métailié.
- POIZAT Michel, 1996, *La voix sourde, (la société face à la surdité)*. Paris : Métailié.
- POIZAT Michel, 2000, « Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance », in Joël DENIOT dir., *Dire la voix*, Paris : L'Harmattan : 89-111.
- RAULT Lucie, 2000, *Instruments de musique du monde*. Paris : La Martinière.

REVEL Nicole, Diana REY-HULMAN & al., 1993, *Pour une anthropologie des voix*. Paris : L'Harmattan, coll. Anthropologie-Connaissance des Hommes., « Esthétique des voix épiques palawan », in Nicole Revel & al. : *Pour une anthropologie des voix*, Paris : L'Harmattan : 109-134.

ROUGET Gilbert, 1972, « La nasalisation des voyelles et le système des consonnes en gun ». *Langues et techniques. Nature et société*, tome 1. Paris : Klincksieck : 209-219.

ROUGET Gilbert, 1972, 1990, *La musique et la transe*. Paris : Gallimard, coll. Idées (rééd. de 1980).

ROUSSEAU Jean-Jacques, 1781, *Essai sur l'origine des langues*. Bordeaux : Ducros (rééd. : 1970).

SCHAEFFER Pierre, 1966, *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil.

SERRES Michel, 1985, *Les cinq sens*. Paris: Grasset.

TRAUNMÜLLER Hartmut & Anders ERIKSON, 1998, « Acoustic effects of variation in vocal effort by men, women, and children ». *Journal of the Acoustical Society of America* 107: 3438-3451.

VASSE Denis, 1974, *L'Ombilic et la voix*. Paris : Seuil.

VERSCHAEDE Michel, 1998, *Traité de chant et mise en scène baroques*. Paris : Aug. Zurfluh éditeur.

ZEMP Hugo & TRAN QUANG Hai, 1991, « Recherches expérimentales sur le chant diphonique ». *Cahiers de musiques traditionnelles* 4 : « Voix » : 27-68.

Varia, 1980 : « La Voix, l'Ecoute ». *Traverses* 20. Paris : Centre Georges Pompidou.

Varia, 1985 : *La voix dans tous ses éclats*. Actes du colloque. Paris : Centre Georges Pompidou.

Varia, 1989 : « La voix ». *Cahiers de lecture freudienne*. Actes du colloque d'Ivry., 1994 : « *Fado, Voices and Shadows* ». Museu Nacional de Etnologia. Lisboa : Electa.

Discographie sélective

Canada. Chants et jeux Inuit. Enregistrement de Nicole Beaudry et Claude Charron (1974-76). CD Auvidis-Unesco, D 8032.

Centrafrique. Anthologie de la Musique des Pygmées Aka. Enregistrement de Simha Arom (1971). CD Ocora Radio France, C559012-13.

Centrafrique. Rondes et jeux chantés Banda-Linda. Enregistrement de Simha Arom et France Cloarec-Heiss (1973). LP Selaf/Orstom, CETO 745.

Ethiopie. Polyphonies des Dorzé. Collection CNRS/Musée de l'Homme. CD Le Chant du Monde, CNR 264646.

Inde. Ladakh, Musique de monastère et de village. Enregistrement de Mireille Helffer (1976). Collection CNRS/Musée de l'Homme. CD Le Chant du Monde, LDX 274 662.

Madagascar. Anthologie des voix. Enregistrement de Victor Randrianary (1996). CD Inédit, W 26076.

Maroc. Maroc I. La Musique de l'Islam et du Soufisme au Maroc. Enregistrement de Miriam Rosving Olsen (1977). Collection Unesco-Anthologie musicale de l'Orient. CD Bärenreiter-Musicaphon, BM 30 SL 2027.

Mauritanie. Le Chant des enfants du Monde, vol. 8. CD Arion, ARN 64525.

Mongolie. Chamanes et Lamas. Enregistrement de Alain Desjacques (1991-93). CD Ocora Radio France, C 560059.

Tunisie. La Sulâmiyya, Chants soufis de Tunis. CD Institut du Monde Arabe, 321025.

Sardaigne. Polyphonies de Sardaigne. Enregistrement de Bernard Lortat-Jacob. Collection CNRS/Musée de l'Homme, CD Le Chant du Monde, LDX 274 760.

Suisse. Jüüzli » du Muotatal. Enregistrement Hugo Zemp (1984). Collection CNRS/Musée de l'Homme, Le Chant du Monde (LDX 274 716).

Tuva. Voices from the Land of the Eagles. CD Pan records, Ethnic Series, PAN 2005.

Uzlyau. Guttural singing of the peoples of the Sayan, Altai, and Ural Mountains. CD Pan records, Ethnic Series, PAN 2019.

Les Voix du Monde. Une anthologie des expressions vocales. Collection CNRS/Musée de l'Homme. 3 CD Le Chant du Monde, CMX 374 1010.12.

Sites Internet consultés

Ateliers d'Ethnomusicologie : <http://www.adem.ch>

Institut des archives sonores : <http://www.archisound.com/>

L'Atelier du chanteur : <http://www.multimania.com/chant/>

L'audio-psycho-phonologie : <http://www.solutech.qc.ca/cdlq/introdu.htm>

Laboratoire d'Acoustique Musicale : <http://www.lam.jussieu.fr/voix/>

Laboratoire de Phonétique Besançon : <http://granvelle.univ-fcomte.fr/phonetic/phon-lab.htm>

Laboratoire d'Ethnomusicologie : <http://www.ethnomus.com>

Logophonie : « la voix prends corps ou la voix gestuelle » par le Dr. N. Charpy : <http://www.logophonie.org/voix/voix-corps.html#haut>

Psychophonie : <http://members.aol.com/auriol/index.htm>

Voix, chant, chanter français : <http://virga.org/>

Analyses des voix par sonagrammes :

http://www.inrp.fr/Access/JIPSP/phymus/m_pedag/sonagr/mnu_sona.htm

http://www.ina.fr/GRM/Recherche/recherche_outils.fr.html

<http://www.unil.ch/ling/acoustique/acoust67.html>

Films et documentaires

Anonyme, 1999, *Les derniers siffleurs de La Gomera* (avec Annie Riolland et Bernard Gautheron. CNRS, UA 7018 Phonétique et Phonologie). La Sept/Arte (11 novembre 1999).

Anonyme, 2001, *Les Dogon, chronique d'une passion* (avec Geneviève Calame-Griaule et des films de Jean Rouch). La Sept/Arte (18 mars 2001).

ABITBOL Jean, 1996, *Voix de Femme*. Paris : sur demande à l'auteur (27').

DUAULT Alain, 1997, *Des enfants au Chœur (Maîtrise des Hauts de Seine)*. Paris : FR3 (53').

EPELBOIN Alain et François GAULIER, 1988 : *Berceuse Aka*. Paris : CNRS, LACITO (24').

ZEMP Hugo, 1988, *Voix de tête, voix de poitrine*. Paris : CNRS, Etudes ethnomusicologie (23').

ZEMP Hugo et TRAN Quang Haï., 1989, *Le Chant des Harmoniques*. Paris : CNRS, Etudes ethnomusicologie (38').

NOTES

1. « La voix en appelle aussi bien à la parole [...] qu'au corps biologique, dont les articulations multiples ont pour fonction de l'émettre ou de la recevoir, de la faire résonner... Ainsi comprise, la voix se situe dans l'entre-deux de l'organique et de l'organisation, dans l'entre-deux du corps biologique et du corps de la langue, ou, si l'on veut, du corps social... » (Vasse 1974 : 21).
2. Expression que l'on doit à Gilbert Rouget.
3. Et non pas les expressions motrices des sensations émotives comme cela avait été déjà étudié.
4. Même « déférer au désir de quelqu'un, passer le temps ».
5. Volontiers utilisé par les chirurgiens en France pour désigner une opération chirurgicale à des malades présumés anxieux : « les résultats de l'analyse diront s'il faut faire un geste chirurgical ou pas ».
6. Il est intéressant de s'attarder sur cette notion pour deux raisons. La première concerne l'histoire de la musique qui nous apprend que le XIII^e siècle voit fleurir du contrepoint autour des lignes de déchant ; les voyelles des mots sont ainsi ornées de mélismes faisant perdre le sens du texte biblique ou liturgique. La seconde est une tendance occidentale à considérer la voix chantée comme voix vocalique, alors que la voix parlée serait l'art de faire porter le discours par l'articulation percussive des consonnes !
7. Définition parfaitement fautive sur le plan anatomo-physiologique, comme nous le verrons plus loin.
8. Nous avons pris l'option de ne pas développer toutes les expressions utilisées dans cette langue, mais signalons pour exemple que notre « voix blanche » est dite en allemand, dans le même champ lexical, *farblose*, c'est-à-dire : « ayant perdu ses couleurs » !
9. « Ne souffler mot » est en allemand traduit par « *keinen Laut von sich geben* », c'est-à-dire littéralement « ne donner aucun son de voix de soi ».
10. Mais il oublie de signaler les deux autres acceptions de ce terme à savoir l'accord (dans le sens musical du terme) et ... l'atmosphère, l'impression !
11. *Voix de Femmes*, Film de Jean Abitbol non encore commercialisé.
12. Cf. plus loin les schémas.
13. Dans la théorie des actes de langage, proférer une énonciation, c'est accomplir un certain type d'acte *perlocutoire* (convaincre, intimider...) et *illocutoire* (ordonner, promettre...) ; d'où aussi la théorie de la présupposition et de l'implication du sens.
14. Au sens qu'a donné à ce terme la psychologie du comportement.
15. Exemple : un mouvement de terrain.
16. Par exemple, tendre l'index est un mouvement : désigner, montrer du doigt est un geste.
17. Allusion à Claude Lévi-Strauss (1964) qui nous avait inspiré notre séminaire d'avril 2001 au Musée de l'Homme : *La voix de l'enfant entre le cru et le cuit*.
18. Ce que nous tenterons dans le paragraphe consacré ci-après au sens du geste vocal.
19. Sonagramme réalisé par Claire Gillie-Guilbert avec GRAM4.
20. Idem.
21. Ce dernier est trop souvent oublié lorsqu'on effectue un contrôle tactile de la « place » et de la « pose » de la voix.
22. Célèbre anatomiste, professeur de chirurgie au Collège de France auteur d'un mémoire sur la formation de la voix de l'homme, et contemporain de J. S. Bach.
23. D'où l'hypothèse de la « voix des bandes » pour l'émission des *undertones* présentes par exemple chez les Sardes et les Mongols, discutables selon nous, nos expérimentations nous ayant permis de montrer que l'on peut arriver au même résultat par percussion des aryténoïdes entre elles et contre le pilier de l'épiglotte.

24. Rappelons qu'elle se décompose en trois chemins : voie directe de bouche à oreille, retour du son après modification par l'acoustique des lieux et modification par voie interne en traversant le crâne.
25. Sonagramme réalisé par Claire Gillie-Guilbert, avec GRAM4, à partir d'un enregistrement personnel.
26. Idem.
27. Cf. Film de Hugo Zemp, *Voix de tête, voix de poitrine* (1988).
28. Nous faisons quant à nous une distinction que nous avons eu l'occasion de préciser par ailleurs.
29. Qui est le « grain » de la voix particulier à la morphologie de chacun et à sa façon de conduire son geste phonatoire, à ne pas confondre avec le « timbre vocalique » lié aux particularités phonétiques de la langue ; nous regrettons quant à nous que les analyses des voix ne tiennent pas plus compte de cette distinction.
30. D'après un documentaire sur les Dogon, *Chronique d'une passion*, avec Geneviève Calame-Griaule et des films de Jean Rouch.
31. Où l'on note aussi sa forme épatée, où on embrasse avec le nez, et où on appelle les Blancs les « longs nez ».
32. Or ceci est à rapprocher en Occident de l'histoire de saint Tryphon qui, en se mutilant le nez, s'est imposé une sorte de castration symbolique ; or le nez coupé de saint Tryphon est à la fois une punition de ses pensées incestueuses et un facteur de fécondité pour la vigne.
33. Cf. R. Quillot : *L'Illusion*, Paris : PUF, Que sais-je ?, 1996.
34. Sigmund Freud : *L'avenir d'une illusion*. Paris : PUF, 10^e édition, 1993, et Mouches & al. : *De l'illusion psychique aux illusions sociales*. Paris : L'Harmattan, 1999.
35. André Akoun : *L'Illusion Sociale*. Paris : PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1989.
36. Marqué par son enfance passée dans le milieu paysan où la mémoire des siècles, la « mémoire enchantée », se transmettait à travers des récits mimés, rythmés, chantés, il a défendu ce style oral-global, celui de Sophocle comme celui de Giraudoux ou des cérémonies amérindiennes. Par sa formation littéraire (plusieurs langues anciennes), il aimait déclamer les rythmes de l'Iliade et de l'Odyssée, aussi bien que Virgile. Ces auteurs anciens avaient ce souci du balancement oratoire, et écrivaient en fonction de cette future portée par la voix de leurs écrits. Parenté qu'il a retrouvée chez d'autres auteurs plus récents, et aussi dans les écrits religieux.
37. A l'origine de beaucoup de troubles du comportement, qui se perpétuent et se reproduisent à l'âge adulte sous d'autres formes.
38. Signalons que notre objet de recherche (thèse de sociologie en cours sur : le « chant obscur » de la voix ; sa résonance dans le champ social), tend à démontrer que la voix n'est pas seulement un attribut individuel, mais qu'elle est le résultat d'une subtile imbrication entre l'individuel et le social, et d'autre part que l'individu est capable de tisser un lien social à travers elle.
39. Nous remercions Tran Quang Hai de nous avoir fait visionner un concours d'enfants en Mongolie ; grande fut notre surprise d'analyser des voix d'enfants de 6 ans, descendant à 57 Hertz et défiant tous les écrits des phoniâtres sur les capacités de l'appareil phonatoire d'enfants de cet âge.
40. Le français « oui » a subi le même sort. La transformation de *oui/wi/* en *[we]* est assez typique pour que l'orthographe tienne compte de cette variante : *ouais*.
41. Il y a des différences d'émission vocale selon que l'individu est debout, danse, s'accroupit ; nous faisons l'hypothèse que le degré de raucité de la voix varie en fonction de ce contexte.
42. Dans le cadre de cet article nous ne pouvons donner que des jalons pour une réflexion qui mériterait selon nous un long développement.
43. Pas même le balancement latéral de la tête pour dire non ; il veut dire oui chez les Bulgares.
44. Terminologie en usage dans les sciences de l'éducation et chez les pédagogues de l'éducation musicale.

45. Cf. entre autres tous les écrits de Bernard Lortat-Jacob consacrés aux Chants de la passion d'une confrérie de Castelsardo, en Sardaigne ; disposition des chanteurs entre eux, choix des emplacements dans la ville, jeux de regards et degré d'aperture buccale propre à chacune des quatre voix... tout concourt à ce que les quatre gestes vocaux mêlés donnent naissance à la voix désincarnée et impalpable de la *quintina*... voix acousmatique, dirait Michel Chion !

RÉSUMÉS

Instrument de musique caché dans le corps et qui utilise le corps même comme caisse de résonance, la voix en appelle au geste ; geste musical, geste corporel, elle émane d'un corps pour atteindre celui de l'autre. Demandant au chanteur d'extérioriser son geste vocal, elle déclenche chez l'auditeur une interprétation polysémique de ce double-code. Nous tentons ici dans une approche pluridisciplinaire d'interroger le geste vocal : comment et en quoi fait-il signe, comment et en quoi fait-il sens ? Pour cela, nous le suivons dans les lieux du corps, depuis sa naissance – gestation dans le chanteur ou l'orateur – jusqu'à son intrusion dans l'auditeur où il fait sens. Nous tentons également de circonscrire ce qui en fait son essence. Nous posons pour hypothèse que le geste vocal n'est pas un simple mouvement (lié à une émission vocale) qui exprimerait immédiatement une pensée musicale ou une émotion qui lui serait antérieure et extérieure, mais qu'il est lui-même porteur d'une pensée, d'un sens relevant d'une sémantique. En l'interrogeant sur les signes qu'il véhicule, leur signification, leur interprétation dans l'acte de communication qu'il représente, nous plaçons « pour une sémiotique du geste vocal » afin d'apporter notre contribution à la réflexion ethnomusicologique.

AUTEUR

CLAIRE GILLIE-GUILBERT

Claire Gillie-Guilbert, née en 1953, actuellement chargée de recherche au Laboratoire d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris, CNRS), poursuit ses recherches dans deux directions : dans le cadre de la sociologie, elle aborde la question des interactions entre le cantus obscurior de la voix parlée (envisagée dans une approche pluridisciplinaire) et sa résonance dans le champ social, resituant la voix dans la « boucle socio-phonatoire ». Cela l'a conduite à entreprendre une recherche parallèle sur la « filiation vocale » en approfondissant l'approche ethnomusicologique de la voix des enfants. Agrégée d'éducation musicale, ancien professeur en IUFM, elle s'est mise depuis des années, au service des voix malmenées des enseignants, tant au niveau de ses écrits, de ses stages sur le plan national, que grâce à l'instauration d'ateliers de pratique vocale centrée sur l'imbrication corps-voix.